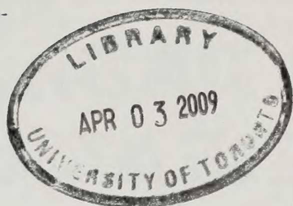
O DADA, SURREALISMU A ČESKÉM UMĚNÍ

JINDŘICH CHALUPECKÝ

O DADA, SURREALISMU A ČESKÉM UMĚNÍ

JINDŘICH CHALUPECKÝ


LIBRARY
APR 0 3 2009
UNIVERSITY OF TORONTO


VELUT
ARBOR
ÆVO

Práce, která následuje, se v mnohém odchyluje od ustálených mínění. Týká se to zvláště interpretace dada, koncepce českého expresionismu, názoru na význam Devětsilu a hodnocení českého surrealismu. Autor byl sám účastníkem velké části doby, o které píše. To má své výhody a nevýhody. Výhody, že znal intimně mnohé, co je dnes už kusem dějin. A nevýhody, že sám byl tehdy osobně také angažován. Je tedy jeho stanovisko dáno jeho vlastní zkušeností. Přesto doufá, že není pokřiveno osobními sympatiemi a aversemi. Je přirozené, že mezi ním a umělci, jejichž práce si zvláště vážil, vznikaly blízké vztahy; nicméně píše tu kladně o některých, s nimiž se v té neklidné době, která jim byla údělem, třeba na léta trpce rozešel, a zase záporně soudí jiné, s kterými si nikdy neublížil. Hodnota uměleckého či myšlenkového díla nebývá ve vztahu k lidským povahám jejich autorů. Důležitější asi je, že autor tohoto textu patří ke generaci, která právě když dospívala, byla už přepadena velkou hospodářskou krizí konce let dvacátých; i co následovalo, bylo do veliké míry kursem desilusionismu, občas dost brutálním. To jistě vedlo k tomu, že autor zaujímal k názorům, které byly podmíněny euforií dvacátých let a které pak dlouho přežívaly, nedůvěřivé stanovisko a zůstával se svou prací raději jen na okraji událostí. Generace let padesátých a šedesátých si naopak ta meziválečná léta idealizovala; viděla v nich dobu duchovní svobody a tvořivosti a ve svém obdivu přejímala i tehdejší hodnocení věcí a lidí. Dnes je snad užitečné vrátit se ke kritické střízlivosti a pokusit se o revisi významu díla oněch let. Nejde přitom o pouhou historickou spravedlnost. Odstraní-li se tradované iluse, odkryjí se i zapomínané hodnoty a získá se tím zároveň kus základny pro přísnější a pravdivější vztah k naší myšlenkové a umělecké současnosti.

Autor předložil rukopis této práce řadě přátel, kteří se zabývali její tematikou a z kterých někteří zaujímají k ní stanovisko odlišné; Ludvíku Kunderovi, Ladislavu Novákovi, Františku Šmejkalovi a Miloslavu Topinkovi. Je jim vděčen za důkladnou pozornost, kterou jeho textu věnovali a je rád, že mohl použít řady jejich důležitých upozornění, rad a oprav.

1

Moderní umění není vysvětlitelné, nezačneme-li je do širšího dějinného vývoje evropské civilizace. Tato civilizace má do sebe něco nepřirozeného. Nevyrostla samozřejmě. Za ní je rozvrat civilizace antické, a třeba křesťanství ve své lidské prostotě dávalo lidem po staletí sílu, aby vzdorovali rozvratu a budovali civilizaci novou, zůstala v křesťanství manichejská nákaza nedůvěry k světu, opovržení jím, nenávisti k němu. Žádná civilizace nebyla tak vratká. Žádná civilizace neznala takovou vnitřní roztržeost, takovou nenapravitelnou protikladnost svobody a nutnosti, spontánnosti a legality jako civilizace evropská. Krize je jejím přirozeným slovem. Civilizace čínská nebo egyptská vydržely po několik tisíciletí, a nebýt napadeny zvnějšku, neměly by důvodu, aby pominuly. Evropa nese svůj rozvrat stále v sobě. Její síla, její historičnost a expansivnost, její projektování sebe do času a do prostoru pochází z její vnitřní nejistoty. Prchá stále sama od sebe a stále vleče za sebou svůj neblahý stín.

Spor o principy evropské civilizace probíhá také celými dějinami moderního umění, ba je jejich pohnutkou. Racionalismus sedmnáctého a osmnáctého století se pokusil krizi zastřít. O to prudčeji vybuchuje v obludných textech markýze de Sade, prorockých knihách Williama Blaka, grafických cyklech Goyových. Zatímco po celé devatenácté století evropskou kulturu ovládá racionalistické spoléhání na nezbytný pokrok k blahobytu a štěstí lidstva, umění se už od konce století osmnáctého od ní odvrací. Strach z člověka a strach o člověka, pocit blížícího se zhroucení této civilisace a hledání pramenů, z nichž by člověk mohl dál žít, to je skrytější či zřejmější důvod a smysl všeho umění devatenáctého a dvacátého století. A přitom se toto umění muselo dostávat do konfliktu se svou společností, podléhalo jí, vyrovnávalo se s ní, vzdorovalo jí. Dada je vyvrcholením zápasu moderního umění o to, aby vyslovilo uvnitř této společnosti a jí navzdory beze zbytku své dějinné poselství.

Dada se často chápe jako nihilistická reakce na katastrofu první světové války. Ale dada nebylo nihilistické a nezačíná teprve ve světové válce. Dada bylo krajním výrazem víry v onu zcela zvláštní zkušenost, která je v původu umění a která hranice této civilizace, jejího způsobu myšlení, jejích tradic a jejích institucí přesahuje. Na konci devatenáctého století se na chvíli zdá, že literatura a umění se mohou ještě nějak včlenit do této společnosti, nalézt alespoň na jejím okraji místo pro svou existenci: impresionismus, symbolismus, secese. Tím prudší byla reakce. Od prvního desítiletí dvacátého století se vzdouvá radikálně antitradiční proud a uvnitř tohoto proudu vzniká umění, které vede k dada nebo už je obsahuje. Předchůdcem ještě jen episodickým jsou pařížské básnické kabarety okolo roku 1880, jakými byly Chat noir s Mauricem Rollinatem a Zutistes Charlese Crose. Symbolismus je potlačí; ale zůstává tu neústupný Eric Satie, který začal ještě jako pianista v Chat noir; a už roku 1896 vychází a poprvé se hraje Král Ubu Alfréda Jarryho. Roku 1909 zazní signál futurismu; italský futurismus se sice sám zkompromituje kultem vlasti, války a strojů i estetickým dogmatismem, ale vzápětí vypukne divoká revolta umělců. Larionov, Gončarova, Malevič v údobí svého „alogismu", Kručonych, Majakovskij a další v Petrohradě a Moskvě; Duchamp, Picabia, Apollinaire, Cravan, simultanéisti v Paříži; Jacob van Hoddis a jiní v Berlíně; Hašek v Praze; filmová groteska ve Spojených státech; ještě pořád vládne mír, ale to vše už je dada. Jen jméno chybí; dostane se mu ho roku 1916 v Curychu.

2

Curyšská dada se rodí rovněž před válkou: uvnitř německého expresionismu. Hugo Ball, který zakládá v Curychu Kabaret Voltaire, první centrum tohoto dada, patřil v Mnichově do okruhu Kandinského, stejně i další z této zakladatelské skupiny, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, měli k němu blízko. K nim přistupuje několik dalších — především mladý rumunský básník Samy Rosenstein, který se přejmenovává na Tristana Tzaru. Kabaret Voltaire zahajuje v únoru 1916, na jaře tohoto roku

vynalézá Ball s Huelsenbeckem název Dada, původně jako pseudonym pro zpěvačku Le Roy; v březnu 1917 otevírá Ball Galerii Dada a v červenci vychází první číslo časopisu Dada.

Dada nebylo estetickou teorií. Bylo především proti této civilisaci, varovalo se toho, aby neučinilo nic, co by mohlo jejímu světu pomáhat, a tedy také všeho, čím by v něm mohlo být umění. V tom smyslu bylo dada antiartistické a před vytvářením uměleckých děl dávalo přednost přímému působení, osobní intervenci umělcově. Likvidovalo residua symbolismu s jeho elitismem a hermetismem a chtělo být co nejprostší, nejprostřednější. V jeho bouřlivém vystupování bylo málo výsměchu; nestavělo proti společnosti svou kritiku, nýbrž osvobozující smích.

Význam dada není v dílech, které zanechalo, nýbrž v atmosféře, kterou vytvářela tato hrstka mladých lidí před svým pomíchoným obecenstvem „malířů, studentů, revolucionářů, turistů, mezinárodních podvodníků, polosvěta, sochařů a přívětivých špionů, kteří se marně pídili po zprávách", jak to líčí jeden z účastníků, malíř Marcel Janco. Na zdech Kabaretu Voltaire a potom v Galerii Dada visely grafiky Picassovy, „osvobozená slova" Marinettiho, obrazy Modiglianovy, Kandinského, Kleea, Macka, Arpa, Chirica, Ernsta, mnohých jiných. Georges Hugnet evokuje, nejspíše podle vyprávění Tzarova, program kabaretu. „Na scéně se bušilo na klíče a bedny, až obecenstvo protestovalo proti takové hudbě a ztrácelo nervy. Serner, místo aby recitoval báseň, položil kytici k nohám krejčovské panny. Jakýsi hlas, skrytý pod obrovským kloboukem v tvaru homole cukru, recitoval Arpovy básně, Huelsenbeck řval své verše pořád silněji a Tzara k tomu tloukl v stejném rytmu a stejném crescendu na velkou bednu. Huelsenbeck a Tzara tančili kvíkajíce jako medvíďata nebo se klátili v pytlích s rourami na hlavách — tomuto cvičení říkali černý papoušek." Emmy Henningsová zpívala Ballovy šansony, přednášela se poesie Apollinairova, Jarryho, Laforguova, opět Kandinského a jiných. V Galerii Dada se pak četlo také ze starých německých mystiků.

Hugo Ball si zapsal do deníku, jak poprvé recitoval v červnu 1916 v Kabaretu Voltaire „verše beze slov", abstraktní poesii: „gadji beri bimba glaudiri / lauli lonni cadori..." Je oblečen do tuhých rour z kartonu, na hlavě vysoký šamanský klobouk, texty před sebou na třech pulpitech. Začne pomalu a slavnostně, vynutí si pozornost, nevědomky přejde do kadencí gregoriánského zpěvu, a jako by celebroval obřad, uzavírá „v pocitu zbožné hrůzy" zpěvnou recitací — cítí, že se dotkl „poslední nejsvětější oblasti" poesie. Hans Richter vzpomíná roku 1961, jak Kurt Schwitters — nepochybně největší osobnost německého dada — recitoval roku 1925 svou Prasonátu, rozlehlou vokální skladbu vytvořenou zas jen z hlásek a jejich shluků. Bylo to v Postupimi a společnost se skládala z pruských junkerů a oficírů a jejich dam, kteří naprosto nebyli připraveni na jeho vystoupení. Jsou překvapeni, pak vybuchnou ve smích, ale Schwitters je svým mocným hlasem překřičí a nakonec uchvátí. „Výsledek byl fantastický. Titíž generálové, tytéž bohaté dámy, kteří předtím se smáli, až slzeli, přistupovali k Schwittersovi opět se slzami v očích, ale teď proto, aby mu vyslovili svůj obdiv, svou vděčnost, téměř se zajíkajíce nadšením. Něco se v nich otevřelo, něco co nikdy nečekali: veliká radost."

3

Neboť dada bylo skandalon i eu angelion: pohoršením i dobrou zvěstí — zvěstí o dobru, lásce a pokoji v tom nedobrém, nelaskavém, nepokojném světě. „Hledáte po celém světě Spasitele a nemyslíte na své srdce, které bije v stísněných prsou vstříc vykoupení... Nový člověk poznal, že se musí bát smrti pro věčný život," psal roku 1917 Huelsenbeck. „Hledáme sílu, která je přímá čistá prostá jediná hledáme nic tvrdíme že v kadém okamžiku je síla života... být novinovou redakcí a koupelnou Boha který se každý den v nás koupe spolu s čističem stok — to je život dadaistů", psal Tzara v jednom z Manifestů dada roku 1920. Arp a jeho žena, Sofie Tauberová, se po letech sešli s Hugo Ballem a jeho ženou Emmy Henningsovou a Arp si zapsal: „Hovořili jsme o dada jako o křížovém tažení, které mělo znovu získat zaslíbenou zemi tvořivosti. Hovořili jsme jako věřící o umění, které dokáže vyvolávat tvořivé síly podobně, jako náboženství dokáže vyvolat nevýslovné" (1926). „Žili jsme chudě," vzpomíná Arp jindy, „ale za odměnu nás navštěvovali andělé" (1949). Po mnoha letech se vrátil k památným dobám Huelsenbeck: „jako zakladatelé nových náboženství šli

na poušť, daleko do samoty, stejně my jsme museli do vyhnanství, tentokráte do Švýcar, do Curychu, abychom měli prožitek transcendence" (1964). Také Hans Richter píše o provokativním vzezření dada: „za tím však ležela pravdivá zkušenost ducha a srdce, a ta nám teprve dávala křídla, abychom mohli z výše shlížet na směšnost krvavé vážnosti všedních dní" (1964). Tzara, ten nejvýbušnější a nejneklidnější dada, uzavírá: „V tom nezbytném rozrušování řádu, jak o něm mluvil Rimbaud, byl stesk po řádu, který se ztratil, a po novém řádu příštím. Dada nás učilo, že člověk činu i básník musí věnovat celé své bytí svým zásadám, bez kompromisu a s úplným sebezapřením. Dada, literární dada, bylo především duchovní hnutí" (1951). A stejně Arp: „Mezi dadaisty byli mučedníci a věřící, kteří hledajíce život, hledajíce krásu, obětovali život." (Měl přitom na mysli patrně Waltera Sernera.)

Pořád se vtírá podobnost dada s nějakým prvotním náboženským hnutím. Také dadaisti se učinili stulti pro Deo, Božími šašky. Jejich zbožnost byla bez Boha i bohů, bez legend, mýtů a teologie. Byli to, dá se říci, ateističtí mystikové. Byli šašci — proto, aby byli od tohoto světa osvobozeni, a proto, že byli od něho svobodni. To byla příčina, že se dada stalo tak důležitou událostí duchovních dějin Evropy. Vlil se do něho široký proud moderního umění před 1914 a očistil se v něm ode všeho akademismu; a co se od té doby stalo důležitého v evropském a americkém umění, se dá nazývat postdadaismem — ne-li opakováním dada. Možná dada dospělo do nějaké krajnosti, za kterou umění dodnes nemůže postoupit.

Od roku 1917 se dada šíří po celém světě. V Berlíně, Kolíně, Hanoveru, New Yorku, Paříži, Haagu, Záhřebu, Zakopaném, Londýně, Mantově, všude se připojují noví lidé. Také do Prahy přijely dadaistické misie: roku 1920, 1. a 2. března, Richard Huelsenbeck a Raoul Hausmann — zase jeden německý expresionista, který se stal dadaistou — uspořádají zde „dadaistické přednáškové večery", roku 1921, 6. září, je tu opět Hausmann, tentokrát s Kurtem Schwittersem, a vystoupí na večeru s názvem Presentismus, světová propagace, antidada, který má být začátkem „světové propagace presentismu" — presentismus má podle Hausmanna pokračovat v dada. (Hausmannovy údaje v jeho knize Courier Dada z roku 1958 jsou nepřesné, opravuji je podle oznámení deníku Prager Tagblatt 6. 9. 1921.)

Alespoň první z těchto misií v Praze měla značný ohlas; týden napřed uveřejnil Prager Tagblatt dosti dlouhý příspěvek Hausmannův, „Co chce dadaismus v Evropě", večer byl vyprodán, a byl proto opakován. Ale jeho ohlas nepronikl za ohradu společnosti pražských Němců — a to nejen proto, že německá společnost žila tehdy v Praze isolovaně, ale také proto, že česká mysl byla pro myšlenku dada naprosto nepřístupná a dadaistických návštěv si mezi českými umělci nikdo nevšiml.

4

Česká cesta k modernímu umění nebyla snadná. Po celé téměř devatenácté století zůstávaly Čechy kulturní provincií, okrajovou „odnoží Německa", jak to napsal roku 1886 v proslulém článku Hubert Gordon Schauer. „Je zde český národ proto, aby jako osamělá pivoňka vypučel, vykvetl, uvadl, má zůstat zbytečný pro sebe i pro ostatní, nebo je přece schopen něco sám ze sebe vytvořit?" Otázka, kterou Schauer nekladl sám za sebe, nýbrž za celou generaci, která měla vystoupit během let devadesátých. Tato generace vskutku skoncovala s programem pouhého národního obrození. Vytýčila nová kritéria, a tím vytvořila v Čechách náročné a plodné prostředí. Od symbolismu a secese se česká literatura a umění usilují vyrovnat s duchovním úsilím moderní Evropy.

Generace prvního desítiletí našeho století v tomto díle pokračovala. Nebývá chápána v celku a dává se jí proto mnoho rozmanitých jmen. Patří do ní řada osobností a tak odlišných a významných, jako tomu do té doby v Čechách nebylo: Deml, Klíma, Weiner, Hašek, Váchal, Zrzavý, Kubišta, Filla, Procházka, Guttfreund, Longen, Arnošt Dvořák, režizér Zavřel a dramatik Zavřel, oba bratři Čapkové, kritikové Kodíček a Taussig a další; mnozí navazovali ještě na symbolismus, jiní se už dotýkali dada, ale všichni byli spojeni stejným životním pocitem, stejnou dějinnou zkušeností: pocitem a zkušeností, které daly v celém prostoru střední Evropy vzniknout onomu mnohotvárnému hnutí, které se shrnuje pod název expresionismus. Čechy už nejsou tou „osamělou pivoňkou". Bezprostředně a vlastním způsobem se účastní na duchovních osudech Evropy

Než přece základy této nové české kultury byly ještě mělké a nepevné. Úder světové války jimi otřásl tak, že po roce 1918 nastala stagnace. Čechům se nečekaně dostalo státní samostatnosti; ale čím ji naplnit? Během války „co mělo charakter, ztratilo jej, co mělo barvu, vyrudlo, co mělo vůni, zvětralo," psal v deníku T r i b u n a 1. ledna 1921 Václav Nebeský; „zavládla tupá bezradnost". V téže T r i b u n ě o něco později konstatoval Šalda: „Jak jsme dosáhli státní samostatnosti, hned jest tu v uměleckých věcech strnutí, reakce, zvrat... Namísto výbojů, rozletů, rozkřídlení všude patrný ústup, malátnost" (1922). Expresionistická generace jako by byla ztratila půdu pod nohama, smysl své práce; a mladá generace poetistická nebyla schopna se orientovat v novém evropském dění. „Namísto defétismu válečného nastupuje defétismus poválečný," psal Nebeský v citovaném článku. Devětsil a jeho mluvčí, Karel Teige, „nedoporučuje nových cest, doporučuje jenom změnu dosavadního jejich směru," totiž činí z uměleckého procesu jev povýtce sociální a mravní povahy. Leč „problém není v sociálním cítění," končí Nebeský, „ale v umění".

Stejným směrem se nese kritika Josefa Kodíčka, otištěná poslední den roku 1922 opět v T r i b u n ě. Kodíček vyčítá poetistům, že jejich komunistické přesvědčení není v žádné souvislosti s jejich literární produkcí; navazují na futurismus, ale Marinettiho vyznání, které roku 1910 (správněji 1909) „bylo vynálezem, rozšiřovalo a osvobozovalo život", se zatím stalo papírovým plagiátem. Šalda se díval na novou generaci shovívavě a viděl v této kritice pouhý generační spor; vskutku Kodíček zde presentoval názor expresionistické generace (jako T r i b u n a vůbec, kam přispívali Hašek, Klíma, Deml), ale jak se později ukázalo, expresionistická orientace neměla zůstat jen věcí této jediné generace. Kodíčka a Nebeského — teoretika převážně expresionistické skupiny T v r d o š í j n ý c h — ostatně nepohoršila revolučnost Devětsilu, nýbrž právě naopak — Devětsil podle nich nepřinášel nic nového, ba co hůře, jeho „pětikrejcarový perníkový optimismus" zůstával neúměrný skutečné situaci světa (Kodíček 1922 v referátě o premiéře Z e ž i v o t a h m y z u bratří Čapků). I když se členové expresionistické generace, a hlavně nejmladší z nich jako právě Kodíček a Čapkové, hleděli přizpůsobit konstruktivním potřebám nového státu, přetrvával v nich pocit hrozící duchovní i hmotné katastrofy.

Teige odpověděl Nebeskému i Kodíčkovi obšírnými polemikami. Odmítl v nich tehdejší úpadkové deriváty kubismu i expresionismu, ale odmítl stejně tradici Matisseho jako Kandinského, která prý „vyústila do prázdna a nicoty, dávno již skutečné malbě v klasickém smyslu nepodobné". Odmítl stejně Cézanna, protože jeho výroky „věčně se točí jen kolem formy", a dokonce odmítl „pozdní, přehnané, nerozumné a nesmyslné výhonky jeho hnutí dada" (1921). O něco později také Mondrian a Doesburg byli pro něj „scestným důsledkem kubismu" (1923). Zbyl jen program naivismu a neoklasicismu; „cesta, jež vede k umění vskutku novému", to měli být Zadkine, Chagall, Utrillo, Foujita, Coubine, Zrzavý, Krogh, v literatuře Duhamel, Vildrac, Philippe (1922). Odpor vůči expresionistické tradici vedl tehdy Teiga k zvláštním úsudkům: Kubištu si vykládal jako předchůdce neoklasicismu (1922), u Zrzavého oceňoval, že zanechával expresionistické „monstruóznosti" a maloval krajiny, které jsou „zdravou vzpourou realismu" (1923). Miloslav Topinka právem psal roku 1970 v O r i e n t a c i o tom, jak pramálo avantgardní byla ve skutečnosti avantgarda Devětsilu. Bylo to od počátku velice opatrná modernost.

5

Dada bylo v jádru prodloužením expresionismu; už to stačilo, aby poetistické generaci zůstalo nepřijatelné. Avantgardní publikace na celém světě byly dadaismu plny a Teige se snažil se s ním přece nějak vyrovnat; vydal dokonce dvoudílný soubor článků O h u m o r u, c l o w n e c h a d a d a i s t e c h (1928 a 1931), ale už titul ukazuje, kam dada řadil. Nicméně zachytit Teigův názor na dada je dost nesnadné. Nepřesnosti v jeho textech naznačují, že Teige často čerpal informace z druhé ruky a s nimi přejímal i různorodé názory, aniž uváděl své prameny. Nejprve bylo pro něho dada — podle citovaného už z textu — „bezhlavé", „přehnané", „nerozumné a nesmyslné" (1921). Později legrací, „čtveráctvím", „uličnictvím". Dadaisté prý neberou umění vážně, a tím „ukázali pravou míru, kterou je třeba umění vykázati, neboť nic není drahocennější než dobrý, veselý život" (1925); dada „uvádí nás do světa jako do velkolepého cirkusu" (1927). Někdy je Teige dadaismem pohoršen: „Lepit k sobě bez ladu

a skladu výstřižky a připojovati barevné klikyháky a fotografie, toť blague, která má-li bavit, nesmí trvati... Efemeridy módy, sezónní atrakce" — a jmenuje, koho má na mysli: Schwitterse, Arpa, Hausmanna, Picabiu, Ernsta, Höchovou, a tak dál (1925, znovu ostřeji 1931). Duchampovo jméno tu chybí — Teige se dlouho domníval, že Mona Lisa s „nalepeným" knírem je od Picabii. Jindy dadaismus (i surrealismus) Teige prostě pomíjí. V druhém „Manifestu poetismu" (1928) končí moderní poesie futurismem. A jindy konečně mísí protichůdné názory: v jednom článku v Hostu 1926 je dada „přímým potomkem a dědicem básnického orfismu a kubofuturismu" a zároveň úpadkovým zjevem, zábavou zlaté mládeže, „buržoazní školou, buržoazní krizí, buržoazní módou", „produktem vrcholného kapitalismu"; v úvodní stati druhého svazku O humoru, clownech a dadaistech (1931), je dada opět vyústěním více než staletého vývoje moderní poesie a zároveň nulovým bodem srdce, sexu a mozku.

Tehdy už dada bylo dávno uzavřenou kapitolou dějin moderní poesie a moderního umění. Nevlídný poměr Teigův k dadaistům však potrval. Jeden z hlavních berlínských dadaistů, Raoul Hausmann, který roku 1933 odešel navždy z Německa, pobýval v letech 1937 a 1938 v Praze. (Jeho děd se narodil ve Stěhelčevsi u Kladna a ještě i jeho otec mluvil česky, jeho matka byla z Brna. Hausmann pokládal Čechy za svou „starou vlast".) Byl tu sekretářem československé sekce mezinárodní architektské společnosti C.I.A.M. V dopise z 8. března 1965 mi psal, že v Praze znal řadu architektů, „ale samozřejmě nikdo z nich neměl co dělat s dada. Malíři a spisovatelé energicky odmítali mít se mnou něco společného, dadaismem na nejvyšší stupeň pohrdali." V odpovědi jsem se nad tím podivil a zmínil se o tom, že jistě alespoň Teige se s ním stýkal. 7. dubna mi Hausmann odpověděl: „K své velké lítosti musím potvrdit, že čeští malíři a sochaři v letech 37 a 38 nechtěli o mně naprosto nic vědět a především ne p. Teige. Musím tady poznamenat, že p. Teige by byl měl vědět trochu o mně a mém díle, neboť spolupracoval s revui G, kterou vydával Hans Richter mezi roky 1921 a 1924. Já byl jedním z hlavních spolupracovníků této revue."

6

Proti této stagnaci se jen těžko vzpínaly nové síly. „V Čechách se s dadaismem nikdy nenadělalo moc řečí," pochvaloval si Teige v doslovu druhého svazku O humoru, clownech a dadaistech. „Několik zapomenutých dadaistických začátečnických básniček... několik ztracených obrázků... Toť vše a dohromady nic." Přesto neměl pravdu úplně.

Bedřich Václavek byl roku 1922—1923 po jeden studijní rok v Berlíně a seznámil se tam dobře s německým dada. Třeba se vymykalo jeho názorům na smysl literatury, zaujalo ho tak, že v červnu 1925 otiskl v Hostu stať „Dada tvořivé", které začíná pozoruhodnou pasáží: „Jednu věc můžeme poválečnému Německu záviděti: dadaism. Nám scházela dávka silného dada po válce. Přešli jsme hned k revoluci pro člověka, byli jsme etičtí, pedagogičtí a chceme být nyní konstruktivní, ale nebylo rozkladu, silného čistění. Proto dnes lapáme dodatečně trochu toho dada tu a tam, ale už jaksi na to není čas... — a tak jsme zůstali bez něho. ... Nezůstaneme zas tak trochu po česku idyličtí?"

Václavek byl tehdy v těsném styku s mladým Františkem Halasem. Odtud vznikla zřejmě Halasova přednáška o dada. Halas ji měl v Brně v prosinci 1925, ale zůstala v rukopise a byla vytištěna teprve po jeho smrti v jeho sebraných spisech. Je znám význam, jaký měla pro Halasovu orientaci německá poesie expresionistická a poetistům zůstávala proto také Halasova poesie vždy cizí. Ale teprve publikace jeho přednášky odhalila, že nadto Halas byl, jediný ve své generaci, hluboko dotčen za svých počátků dadaismem.

Halasovo stanovisko bylo diametrálně odlišné od obecného nepochopení a opovržení, kterým bylo dada v české literatuře stíháno. „Barevný papoušek, který sluje dada," řekl tam Halas hned úvodem, „musí být oškubán, aby mimo veselá dobrodružství a překvapení, která nám přináší, bylo nalezeno to podstatné, co jej nutilo ke křiku, k smíchu, k celému tomu cirku slov, nadávek, lyrismů, jímž se honosí." Bylo to dada, kde „vytryskly ony proudy bláznivé poesie, kterou milujeme, velké bourání model, filosofování kladivem; je-li tady nihilismus, pak je to nihilismus kladný k životu". Není to snad pouhý

referát, nýbrž osobní vyznání, nesené autentickým duchem dada; a jak přitom Halas tehdy dada promýšlel a jak pochopil souvislost dada s expresionismem, toho jsou dokladem odkazy na Ladislava Klímu i Jaroslava Haška.

Dadaistická orientace nezůstala pro Halase pouhou mladistvou episodou. Ludvík Kundera ukázal, v úvodu k svazku Halasových spisů, kde je citovaná přednáška poprvé otištěna, že od ní vede přímá souvislost k onomu opomíjenému básnickému monumentu, jakým je velká Halasova skladba „Nikde"; a ať jakkoli Halas často ustupoval českému omezenému pojetí literatury, vrátil se zplna k velké tradici, vedoucí od dada, ve svém díle posledním a nejvlastnějším, knize A c o.

Proto také měl Halas blíž k surrealismu než kdo jiný tady a se surrealisty později i vystupoval. V rozhovorech označoval některé své básně z konce třicátých let přímo jako surrealistické a ještě roku 1948 odpověděl, že surrealismus je „jednou z metod uměleckého poznání a jeho obrazoborectví a bojovnost zasáhla do umění s výsledky, které nelze popřít" — výrok, který svazuje surrealismus těsně se zkušeností dada.

7

V letech 1917—1919 vznikla dvě velká centra dada: berlínské a pařížské. Obě byla vyvolána v život příchodem curyšských dadaistů, v Berlíně Huelsenbeckem, v Paříži Tzarou. Berlínské dada zapadlo do starého expresionistického prostředí, orientovalo se převážně politicky a nenabylo proto na další vývoj umění a literatury významnějšího vlivu. V Paříži však bylo přijato literárním a uměleckým prostředím, jak se souvisle formovalo od symbolismu k Apollinairovi. Setrvalo v původních intencích dada: v odmítání vší současné civilisace včetně všeho politického dění v ní, ale vystupňovalo je v odmítání světa vůbec. Odtud názor o nihilismu dada. Nebyl to ve skutečnosti nihilismus, nýbrž negativismus; zato negativismus odhodlaný, zuřivý a důsledný. Nesen absolutním transcendentalismem, hlásal odpírání jakémukoli civilisačnímu dílu a s ním jakýmkoli hodnotám etickým a estetickým. „Co je krásné? Co je ošklivé? Co je velké, silné a slabé? Kdo je Carpentier, Renan, Foch? Kdo jsem já? Nevím, nevím, nevím," vyznal se Georges Ribémont-Dessaignes v D a d a p h o n u (1920). „Dada se nevzdává ničemu, ani lásce, ani práci. Je nepřípustné, aby zbyla po lidské existenci nějaká stopa," psal Breton ve svém „Manifestu dada" (1920). A jinde: „Zraďte svou ženu, zraďte milenku. Zraďte své naděje a strachy. ... Zraďte kořist pro stín." (1922.) Dada chtělo zbavit ilusí a ukázat přicházející zkázu lidské civilizace. Tzara: „My, zuřivý vichr, trháme oblačné prádlo a prádlo utkané z modliteb a připravujeme velkou podívanou na pohromu, požáry a rozklad" (1918). Aragon: „Už dost malířů, už dost spisovatelů, už dost hudebníků, už dost sochařů, dost náboženství, dost republikánů, dost royalistů, dost imperialistů, dost anarchistů, dost socialistů, dost bolševiků, dost demokratů, dost buržoů, dost aristokratů, dost politiky, dost vlasti, už máme dost těch pitomostí, už nic, n i c , n i c , n i c" (1920). Nejdále šel asi Picabia ve své knížce J é s u s C h r i s t R a s t a q o u è r e (přibližně: H o c h š t a p l e r J e ž í š K r i s t u s, 1920): „Nejlépe podvádět, podvádět, pořád podvádět. Tak podvádějte, ale netajte se s tím! Podvádějte tak, abyste prohráli, ne abyste vyhráli, protože kdo vyhrává, ztrácí sebe sama." „Všichni malíři, kteří jsou zastoupeni v našich galeriích, jsou ztroskotanci malířství; nemluví se nikdy než o těch ztroskotancích; svět se dělí na dvě kategorie lidí: ztroskotance a neznámé."

Tento absolutní negativismus připomíná až marcionistické náboženství z počátku naší éry. Podle něho je svět dílem zlého Boha-Stvořitele, zatímco dobrý Bůh-Vykupitel je mimo tento svět, a úkolem zbožného člověka je proto pracovat „k zničení a zošklivění děl Stvořitelových". Vskutku, dada už dávno nebylo literární hnutí.

Uskutečnit dadaistické odvržení fenomenálního světa bylo možné leda za cenu skoncování se vším pozemským životem. Dada šlo až na tuto mez. Není jasné, zda smrt Bretonova přítele Jacqua Vaché roku 1919 byla vskutku sebevraždou. Ale Jacques Rigaud uveřejňuje v dadaistické L i t t é r a t u r e roku 1920 článek o „bezdůvodné sebevraždě" jako o činu uměleckém a také se o sebevraždu pokusí; roku 1929 ji opakuje a podaří se mu. Ještě první číslo R é v o l u t i o n s u r r é a l i s t e roku 1924, vedené tehdy Péretem a Navillem, začíná anketou „Je sebevražda nějakým řešením?" a René Crevel

tady odpovídá, že sebevraždu dokážou ti, kteří se nebojí pocitu pravdy: „jenom tento pocit dovolí přijmout ze všech nejsprávnější pravděpodobně a nejdefinitivnější řešení: sebevraždu" — a sám jedenáct let později ji uskuteční. Z druhé strany pařížské dada, ať jakkoli se bránilo literatuře a umění, uzavíralo se do literární a umělecké pařížské společnosti se všemi jejími malichernostmi a ztrácelo zde onen podnět, z něhož vzniklo. Inspirováno stále více jen zvnějška a obracejíc se naven, propadalo rétorismu čím dál tím marnějšímu a nudnějšímu. Tragicky se vyvinul osud Picabiův: tento velký umělec, neschopen překonat dada, jemuž zustal věren až do roku 1924, šel dál už jen k uměleckému troskotání.

„Jsem velice dalek toho, abych byl bezstarostný, a nepřipouštím, že by bylo možno spočinout v pocitu marnosti všeho," napsal Breton v „Pohrdavé zpovědi", kterou dal do čela svého prvního souboru esejů Ztracené kroky 1924. Téhož roku vydal první Manifest surrealismu.

8

Surrealismus je pokračováním dada a postupně se také v surrealistické skupině sešli na delší či kratší dobu s výjimkou berlínských dadaistů všichni významní dadaisti válečných a poválečných let.

Breton definoval ve svém prvním manifestu surrealismus jako „psychický automatismus". Výraz, převzatý z psychiatrie Janetovy, zavinil dost nedorozumění. „Automatismus", „samovolnost" neznamenala zde pro Bretona pasivitu, nýbrž činné a záměrné uvolnění místa pro vlastní moc básně, pro její autonomnost, s kterou vstupuje do vědomí a přináší své poselství. V tom zůstával Breton věrný principům dada, ale zároveň zachraňoval báseň: její význam už nebyl v její předmětnosti, nýbrž v její transparentnosti, a jestli dada chtělo báseň rozvrátit, nyní se báseň stává místem zjevení. „Něco velikého a temného se pokouší vyjádřit skrze nás," napsal Breton roku 1926. „Je to příkaz, který jsme jednou provždy dostali a o který nám nikdy nebylo dovoleno se přít."

Max Ernst aplikoval Bretonovu tézi takto: "úkolem malířovým je obrýsovat a promítnout, co se v něm vidí" (1931). V praxi surrealistického umění to znamenalo aktivaci vidění, vystupňování procesu vytváření díla až k vyvolávání nezřeného. Jak napssal Breton v Surrealismu a malířství (1928): „Člověk potřebuje vystoupit až ke skutečným pramenům čarodějné řeky, která prýští z lidských očí a stápí do téhož halucinačního toku věci, které jsou, i ty, které nejsou." Ale Bretonovi daleko nešlo jen o báseň a obraz. Jako předtím v poesii, tak v v životě samotném chtěl od dadaistického jeho rozvracení dospět k transparentnosti, k uvědomování si „zázračnosti" ve všem životě a hlavně a nejvíc v lásce, v „šílené lásce". Jako báseň a umění, tak všechen život se měl nově orientovat a zachránit; místo dualistického negativismu dada, rozlučujícího příkře imanenci a transcendenci, měl člověk uvnitř imanence, uvnitř konkrétního světa a ve svém konkrétním vykonávání života odhalovati to, co je mimo vědomí a vůli: novou objektivitu, v níž není rozporu člověka a světa, vnějšího a vnitřního, a kterou člověk poznává ve velkých okamžicích života, v uchvácení a vytržení, v hrůze a radosti.

Automatismus tedy daleko není pro Bretona pouhým psychologickým fenoménem. Je pro něj spíše daimoniem, ochranným duchem, k jehož hlasu se sklání, aby se dověděl, jak žít. Michel Carrouges upozorňuje ve své monografii o Bretonovi a surrealismu, že „mezi automatismem jednotlivého subjektu a automatismem vesmíru existuje přirozené pouto. Nebo, chcete-li, mezi nevědomím jednotlivcovým, nevědomím kolektivním a dokonce nevědomím kosmickým. Tento objev dostal u Bretona název objektivní náhody. Formule, která zahrnuje zvláštní shody a předzvěsti. Automatické psaní není tedy prostě metodou psychologického zkoumání, nýbrž způsobem, jak se svět zjevuje prostřednictvím člověka, kosmickým slovem." Pro Bretona nejen řeč mluví o světě, nýbrž také svět mluví sám řečí; řeči poesie odpovídá řeč událostí, řeč zázračnosti zjevující se uprostřed všedního života. Je to vlastně obdoba starého učení o vztahu člověka-mikrokosmu a světa-makrokosmu.

„Změnit svět, řekl Marx; změnit život, řekl Rimbaud; tato dvě hesla pro nás splývají," napsal Breton v řeči, kterou chtěl proslovit na charkovském sjezdu spisovatelů (1935). Ale Bretonova dialektika není racionalistickou konstrukcí Hegelovou a hegeliánů, nýbrž životní zkušeností básníkovou. Podle známé pasáže Druhého manifestu surrealismu (1929) — a mnoha obdobných Bretonových textů — surrealismus chtěl postihnout „bod ducha, kde přestávají být protikladně vnímány život a smrt, sku-

tečné a imaginární, sdělitelné a nesdělitelné, nahoře a dole"; ale tady se dá ukázat Bretonovo nedorozumění: tohoto bodu se člověk může dotknout jen ve výjimečných okamžicích svého života a nemůže proto být principem budoucí organizace společnosti. Marxismus *Druhého manifestu*, právě tak jako pozdějšího manifestu „Za nezávislé revoluční umění", který Breton sepsal roku 1938 spolu s Trockým, byl jen omylem. Zamítnutí křesťanské civilisace západu a přesvědčení o nutnosti uskutečnit zde, na zemi, v tomto životě, jinou koncepci života, dovedly Bretona od lhostejnosti dada k úsilí o konkrétní revolučnost. Ale revoluce Bretonova není z tohoto světa, jakkoli se k němu obrací; nečerpá sílu z ničeho, co tu už jest, ba dokonce necílí k ničemu, co by tu mohlo trvale být. Beznadějné dadaistické roztržení transcendence a imanence bylo zrušeno. Úkolem básnikovým je nalézt místo, kde se trancendence promítá do imanence, kde jsou jedno. Ale jako slovo transcendence by se zbavilo všeho obsahu, kdyby znamenalo něco, co zůstává navždy jen nedostupné a nerealisovatelné v tomto světě našeho žití, tak nemůžeme ani o transcendenci předpokládat, že by přešla kdy v imanenci, tedy v něco, co by tu stále už bylo, a proměnila tento náš svět a život jen v zázračnost, jen v lásku, jen ve svobodu. Oběma pojmům se konkrétní zkušenost vymyká.

Breton často mluvil o okultnosti, nejspíše proto, aby se vyhnul záměně s náboženským transcendentalismem. Pokračoval v oné skryté, ale dávné a mnohotvaré tradici protikřesťanského myšlení, kterou můžeme sledovat v okultismu jako v mnohých etapách evropského umění a literatury, v sektářských náboženských hnutích a v utopických učeních i pokusech a stejně v libertinství — Blake, de Sade, Fourier byli mu rozhodně bližší než Marx, Engels, Lenin.

V *Druhém manifestu* se Breton prohlošoval pro „absolutní revoltu, totální neposlušnost, systematickou sabotáž". Roku 1936 podepisuje manifest „Protiútok", inspirovaný Bataillem; odmítá se v něm jakýkoli kompromis s evropskou politikou a kapitalistickými institucemi a volá po diktatuře ozbrojeného lidu. Ale v krajních situacích Breton vždy váhal promítnout literární fikci do životní reality. Když přišla válka, samozřejmě narukoval, pak byl v New Yorku hlasatelem rozhlasového vysílání „Hlas Ameriky". Roku 1948 v eseji „Svítilna v hodinách" odmítl jak idealistickou, tak materialistickou filosofii a rozloučil se s jejich politickými konsekvencemi: „Dějiny se víc než kdykoli jindy hrají s kostkami zfalšovanými." Roku 1952 se pak v *Rozhovorech* vyslovil pro nový stavovský stát. Breton byl velký svou básnickou intuicí. Politickým myslitelem ani praktickým revolucionářem nebyl.

9

Z nedůvěry ke všemu ve své společnosti nedůvěřovalo dada ani konvencím umění a literatury. Chtělo být raději divokou zábavou než kultem krásy, chtělo z výjimečnosti umění sestoupit k obyčejnému a obecnému. Proto se mu tak hodila neokázalá forma kabaretu. Surrealistům naproti tomu byla plebejskost dada cizí. Na konci *Druhého manifestu* mluví Breton o „okultaci" surrealismu; surrealismus měl být věcí uzavřené skupiny zasvěcenecké. Breton tady navazuje na hermetismus francouzských symbolistů — vždyť sám začínal jako básnický následovník Mallarméův. Táž tradice symbolismu ho znova a znova zaváděla do polemik téměř nepochopitelných právě s tak významnými osobnostmi jeho doby a tak blízkými surrealistickému životnímu pocitu, jakými byli Artaud, Bataille, Daumal, Gilbert-Lecomte: aniž si to uvědomoval, zachraňoval před nimi literaturu a umění, chránil *krásu* před nebezpečím, že se znova rozvrátí v experimentu se životem. Čtěte závěr *Nadji*.

Zde byly síla i slabost surrealismu. Ne náhodou Daumal vytýkal svého času Bretonovi, že si jenom hraje, místo aby zasáhl do skutečnosti, a podobně už předtím se s Bretonem rozešel Artaud, pokládaje jeho politisování za vyhýbání se tomu, aby nemusel nasadit sebe sama v celé své psychické i fysické existenci. I Weiner roku 1932 konstatoval, že surrealisti se brodí „až po krk nejen v literatuře, nýbrž rovnou v literátství". Po druhé světové válce zapadli francouzští surrealisti definitivně do estétství. Nic není příznačnějšího pro tento úpadek surrealismu než hostina, kterou aranžovala u příležitosti pařížské surrealistické výstavy v zimě 1959—60 Méret Oppenheimová a jejíž fotografii pokládal Breton za vhodné reprodukovat v posledním vydání *Surrealismu a malířství*: hostina byla prostřena na těle nahé modelky. Opustiv principy dada, učinil surrealismus ze sebe posléze zábavu umělecké elity

či spíše společnosti, jež se za ni chtěla pokládat a která byla už tak povýšena nad lidské starosti, že nechápala, jaké neúcty k člověku a jeho tělu se taková hostina dopouští.

Surrealistická myšlenka však pokračovala sama dál. Inspirovala skupinu Situacionistické internacionály a jejím prostřednictvím ne-li podnítila, tedy jistě dala duchovní orientaci kontestacím francouzské mládeže na jaře 1968 v Paříži. Oč tu šlo, nebyla revoluce. Sociální reformátoři osmnáctého a devatenáctého století, ať chtěli dospět cíle pokojnými či násilnými prostředky, ještě důvěřovali v evropskou civilisaci a chtěli ji opravit a napravit, očistit ji od přežitků její sociální organisace a uvolnit síly, které v ní jsou, aby mohla pokračovat. Ale tentokráte měla být celá tato civilizace odstraněna; pro tyto mladé lidi bylo už docela mrtvá. Chtěli rozpoutat mocnosti radosti, imaginace, lásky a svobody, chtěli začít od něčeho, co už v této civilisaci není, a dospět, k čemu z této civilizace dospět nelze a co tedy z jejího hlediska není než utopií. Nechtěli revoluci uvnitř této civilisace, nýbrž civilisační mutaci, alternativu.

Alternativa: heslo onoho velkého hnutí mládeže americké v letech šedesátých, které začalo mezi flower people a dospělo k organizaci sta či tisíců malých komun. Prameny tohoto hnutí byly obdobné pramenům pařížských kontestací. Opět byli na začátku básníci, tentokráte básníci amerického beatu padesátých let, Ginsberg, Kerouac a další; opět mělo toto hnutí za sebou tradice náboženského sektářství a utopismu, právě v Americe mimořádně živé; opět se tu vrátily libertinské a okultistické motivy; opět a ještě více se inspirovalo myšlením Orientu. Byla to nová vlna téhož myšlení a cítění, z něhož předtím vzešel surrealismus, zbavená však v demokratické Americe francouzského aristokratismu, salónovitosti a literátskosti. A jako dada a surrealismus, i toto hnutí se rozbilo o skutečnost.

Radikalismus posledního textu, který Breton psal v prosinci 1965, „Velké vzdálení" („Le Grand Écart"), je totožný s radikalismem alternativních hnutí. Je nutno čerpat „z ducha odporu, uplatnit jej nejen na ten či onen filosofický systém, nýbrž na všechny vůbec, pak na civilizaci, tu obehranou písničku, a na celý společenský mechanismus lidstva," čteme tam, a jako už ve svém prvním *Manifestu* Breton psal, že „Kolumbus musel vyplout s blázny, aby objevil Ameriku," tak nyní po jednačtyřiceti letech opakuje, že nezbývá než jako Kolumbus „se vydat na nedotčený oceán". Výzva, kterou poesie říká pořád znova.

10

Když vyšel roku 1924 *Manifest surrealismu*, jediným, kdo u nás pochopil jeho smysl, byl Richard Weiner. V *Lidových novinách*, jejichž byl pařížským korespondentem, otiskl 29. března toho roku dlouhý referát. Surrealismus je vlastně zase dada, psal tam, jenže pro svou destrukci slova nalézá zdůvodnění ve významu podvědomého života, který je „intensivnější, pravdivější, svobodnější, skutečnější, dodali bychom božštější než život běžný, to jest ovládaný zřeteli morálními, společenskými, atd."; a Weiner vítá v surrealismu především to, že skoncovává s „utiliářstvím", se snahou „dosíci nějakého pozemského cíle". Vede „k literatuře mimo dobro a zlo, k literatuře opravdu tak svobodné, jakým už téměř je umění výtvarné". Obává se jen, aby se surrealismus nestal příliš privátním a tudíž nesdílným; ale když později píše o surrealismu v kratších referátech a naposled roku 1932 v rozsáhlé studii v *Přítomnosti*, oceňuje surrealismus už bez výhrad.

Leč mladá kritika se nad vyhlášením surrealismu s poctivým učitelským moralismem pohoršila, František Götz věnoval mu 1924 stať v *Hostu* a zjišťuje v ní, že „ovšem už jeho teorie je nadobro scestná", poněvadž nevychází „z celého člověka", ba „ústí do mysticismu skoro náboženského". O rok později se tam k surrealistickému manifestu vrací Václav Černý: „jest se obávati, aby surrealisté nebyli tím, zač burleskní Tzara prohlásil kdysi dadaismus, své dítě; tanec impotentních, snažících se rodit" — názor, který potvrdí ještě roku 1935 dlouhým článkem v *Listech pro umění a kritiku*: surrealismus je „projevem té neúcty k práci, snaze, myšlence a tvorbě, která tak vyznačuje naši zparchantělou dobu". Teige, jako se marně vyrovnával s dada, ještě bezradněji se potýkal se surrealismem. Snažil se sice být objektivní, ale nenalézal v surrealistických textech než literární úroveň a ze surrealistického výtvarnictví si vybral dost podivně Picassa, Man Raye, Šímu — a dost (1930). Sur-

realistický automatismus byl i jemu „nejzákladnějším omylem" (1930), surrealismus „vybočením z cesty", nicméně Teige doufal, že „noc surrealismu se chýlí ke konci", že surrealismus je uzavřenou episodou (1928); surrealistická atmosféra mu připadala jako „noc přízraků", ale „sterilní sen není a nemůže být ekvivalentem básnického díla", a poněvadž surrealisté stejně jako skupina Le Grand Jeu „neprošli školou a perspektivou třídních bojů", je jejich činnost „snící estétství nebo revoluční snobismus" (1930). Věnuje sice, a nepochybně z iniciativy Šimovy, jedno z posledních čísel ReDu roku 1930 skupině Grand Jeu, nicméně ve svém doslovu klade otázku, zda členové této skupiny — stejně jako surrealisti — „vyhovují úkolům ... které jim jako revolučním intelektuálům přislušejí," a odpovídá, že to je „v podstatě ideové hnutí anarchistické či anarchokomunistické" a „od ruského Okťabru nemuže vystačit kulturní revoluce se svou romantickou ideologickou výzbrojí, se svými protesty a anarchistickými výzvami". Neopomenul konečně jim všem připomenout, že je otázka, zda „po dobytí moci proletariátem ... nebudou tito revoluční intelektuálové hrát negativní roli" (1931).

11

Nedlouho před Bretonovým prvním *Manifestem* vyšel roku 1924 v Hostu první manifest Teigův: „Poetismus". Bretonův manifest končí — opět s narážkou na onen dadaistický problém sebevraždy — vyhlášením „naprostého nekonformismu". „Žít i přestat žít, to jsou imaginární řešení. Existence je jinde." Teigovo prohlášení je přesně protichůdné. Nové umění má být „rozkošné a dostupné jako sport, láska, víno a všechny lahůdky"; je třeba skoncovat s „morální kocovinou", jež je následkem války a jejímž projevem je expresionismus; poetismus „je strůjcem lidského štěstí a krásné pohody, beznáročně pacifistický" a „štěstím je komfortní byt, střecha nad hlavou, ale i láska, výborná zábava, smích a tanec".

Netrvalo mnoho let a tento naivní idylismus se zhroutil. Rozmezím je rok 1927; rok Nezvalova *Edisona*, Bieblovy knihy *S lodí, jež dováží čaj a kávu* a zejména debutů Závadova a Halasova: *Panychidy* a *Sepie*. Nezvalova báseň překvapila nenadálou melancholií, ozývající se v refrénu —

Bylo tu však něco těžkého co drtí
smutek stesk a úzkost z života a smrti

Smutek neurčitý a jakoby bezdůvodný, ale rychle se konkretisuje, ještě pořád trvají krásná léta poválečná, teprve za rok dojde k osudnému krachu newyorské bursy, ale básníci začínají cítit hlubokou nejistotu. Jejím symbolem je stín minulé války. U Biebla se ozve tento motiv zatím jen ještě nedůrazně v básni o venkovském hřbitově, který sahá až na Sibiř a na Piavu, ale tkví v něm pevně už od vzpominky na padlého přítele v předešlé sbírce *Zlatými řetězy* (1926) a za dva roky se vrátí v *Novém Ikaru* (1929) s hořkými akcenty, u tohoto básníka dosud neznámými. Je to apostrofa vojáka u Verdunu:

Ty jediný svědek celé této nesnadné tragedie
proč jsi se raději nezabil
proč jsi nehodil bohu zpátky do tváře jeho hlínu
tak jako sluha nečeká výpověď ale dává ji sám
...
Jsi bubeník, který náhle zešílel a bubnuje do tmy a prázdna
chce si to vyřídit s bohem který z něho udělal toho blázna

V debutu Závadově i Halasově je válka motivem ústředním. Zavadova *Panychida* je panychidou za padlé a Halasova *Sepie* vrcholí voláním „Neznámého vojáka", visícího v drátěných překážkách, a Mazurskými bažinami" s vojákem bezmocně tonoucím:

Bahnem se zalykat
a zpívat příšerný zpěv lásky
Maminko!
Maminko!

Se změnou tématu se mění i poetika. Expresionistický (a dadaistický) původ Halasovy poesie cítil

nepříjemně už Nezval a vyčítal ji „traklovštinu"; stejně expresionistické je i ustrojení verše a imaginace Závadovy:

Pod plynovými lucernami se dáviš a zvracíš jedovaté peklo,
jedovaté peklo neztráveného světa...

Zároveň se šíří obzor, omezený dosud jen na poesii francouzskou a nesahající přes Apollinaira, známého ze skvělého překladu Karla Čapka; roku 1929 vycházejí Američtí básníci Arnošta Vaněčka — jejich průkopnický význam nezmenšují hojné překladatelské chyby — a roku 1930 dokonce Joycův Odyseus.

Poetismu stačilo zůstávat na okraji času jako úleva od něho. Nyní však se poesie přiznává ke konkrétnosti dějin i k moci své vlastní: je to ona, která je schopna tento čas vyjevovat a zároveň mu čelit, vycházet z něho a zároveň vysvobozovat z něho. Václavu Nebeskému se dostalo za pravdu, když odmítal v citovaném už článku roku 1921 tehdejší „požadavky nového ‚národního', ‚lidového' nebo ‚proletářského' umění", které je „podřízeno měřítkům a sudidlům povaze umění naprosto cizích". To všechno byly ideologie — díla svého času a jím omezená. Nyní si poesie začíná být vědoma sama sebe.

12

Ještě počátkem roku 1930 se Weiner v jednom ze svých pařížských článků podivil pražské neinformovanosti: překládá se Soupault i Ribémont-Dessaignes, ale „ani řádky z autora Surrealistického manifestu a Nadji". Leč časy se už mění.

Roku 1930 Fromkovo nakladatelství začíná vydávat měsíční „literární kurýr" Odeon v redakci Jindřicha Štyrského. Časopis je asi zamýšlen jako propagační list nakladatelský, ale Štyrský jej od prvního čísla změní ve svou bojovou tribunu. „Naše generace dozrála. Kvality měří mírou úspěchů a života dobývá pucováním klik. Pro skutečného básníka není dnes jiného místa než na pranýři." Zaútočí nejdříve na Voskovce a Wericha, poněvadž avantgardní Osvobozené divadlo, s kterým Štyrský spolupracoval jako jevištní výtvarník, změnili v komerční revuální scénu, a vzápětí odmítne stejně ostře spojování revolučnosti umělecké s politikou; je to, jak píše, „pošetilost a zbytek reakcionářství nejen politického, ale i uměleckého". Tentokrát je terčem Karel Teige, Štyrský ho klasifikuje jako pouhého kompilátora a „malého všeuměla". „Dovedl rychle asimilovat cizí myšlenky, cizí výsledky práce a toto, sice paradoxní a problematické bohatství, plnými hrstmi rozdává kolem sebe." Hned v říjnovém čísle Nezval píše se zájmem o Bretonovi jako o někom, „jenž svou jasnost hledá v duchu šílenců", a v dubnu příštího roku Štyrský s Nezvalem oznamují, že chystají po dohodě s Bretonem antologii surrealistických manifestů, textů, poesie a obrazů; v posledních dvou číslech Bohuslav Brouk prohlašuje surrealismus za nejhodnotnější v současném umění a tiskne útok proti politickému zaměřování umění; zvláště umění a komunismus podle Brouka vůbec k sobě nepatří. Časopis má široký okruh spolupracovníků: Vančuru, Nezvala, Halase, Závadu, Weila, Hostovského, Bedřicha Fučíka a další. Štyrský tu přichází s novým pojetím modernosti, do níž pojímá i Weinera a Demla.

Je hospodářská krise a časopisy rychle mizí. V červnu 1931 vychází poslední číslo Odeonu, ale Nezval založí nový časopis: Zvěrokruh. Tentokráte chybí zde Štyrský, zato se vrací Teige. Už na jaře roku 1930 otiskl Nezval v prvním čísle Kvartu, který právě založil antifunkcionalistický architekt Vít Obrtel (časopis „reakční, záškodnický, protimoderní" podle tehdejší poznámky Teigovy), prózu „Chtěla okrást lorda Blémingtona" (knižně... Blamingtona); vzpomíná v ní, že už za studentských let psával automatické texty, které mívaly věštecký smysl, a zmiňuje se i o jiných metapsychických zkušenostech. (Nezval také praktikoval astrologii.) V témže čísle se Nezval loučí s poetismem: ponechává si prý z jeho devíti písmen jen první čtyři a zbytek ponechává „jiným". V úvodníku Zvěrokruhu upozorňuje sice, že „není revuí surrealistickou", ale zaplňuje ji texty Bretonovými, Eluardovými, Aragonovými, Messensovými i Tzarovými a „surrealistickými hříčkami", v čísle druhém a posledním (které se však nedostane ke knihkupcům) uveřejňuje překlad celého „Druhého manifestu surrealismu"

Teige píše do Zvěrokruhu rovněž o surrealismu, ale řadí jej pouze mezi různé projevy „oposice proti vládnoucí třídě"; ač osamocen, hájí dál proti němu poetismus, který má přinést náměty „pro

nový životní sloh socialismu", kdy společnost „nebude nikterak paralysovat smyslné a erotické energie", takže umění „se stane jako sublimace libida zbytečným". Uznává literární úroveň surrealistů a píše, že v surrealistickém malířství jde o „výraz symbolisující a mýtotvorné básnické síly", nicméně hned dodává, že počínaje Kleem je prý „více méně napojeno legendou a literaturou" a není „nezavislou barevnou básní". „Ideologie surrealistů je ideologie deklasované skupiny," „surrealistická revoluce má zjevně všechny znaky individualistického anarchismu".

Nicméně nejen Nezvala, nýbrž stejně i Štyrského a Toyen stále surrealismus láká. Teige hledí navázat s nimi ztracený kontakt a nalézaje uklidnění v tom, že v Druhém manifestu roku 1929 se Breton prohlásil za marxistu a komunistu, naposled se sám stane — roku 1935 — členem Socialistické skupiny, kterou Nezval se Štyrským roku 1934 založili. V mnoha článcích, které od roku 1934 surrealismu věnuje, zabývá se Teige dokazováním, že „mezi surrealismem a marx-leninismem není sporu", ba, že surrealismus „není v rozporu se všeobecnou teorií socialistického realismu" (1935), jednak přesvědčováním, že surrealismus je logickým pokračováním poetismu. Je to ve shodě se známým Nezvalovým dopisem Bretonovi (1933), podle kterého Devětsil „díky zvláštní dialektice svého vlastního vývoje čím dál tím více objevuje styčné body s vývojem surrealistů," takže Breton se nakonec domníval, že je „již po dlouhá léta dokonale spojen myšlenkovou pospolitostí s lidmi, jakými jsou Vítězslav Nezval a Karel Teige", oba prý „sledovali rozvoj surrealismu bez ustání a velmi zblízka" (1935).

Teige se nyní začal velice zlobit na „zpátečnickou kritiku", která „opožďuje se soustavně o několik desítiletí" a jež „stojí před surrealistickými obrazy a — znovu nechápe nic". „Dnešní plechanovové jsou ochotni vzíti částečně na milost ty vysmívané kubisty, aby mohli neodvolatelně prokliti surrealisty" (1935). Což ovšem charakterizovalo především stanoviska, která Teige zastával ještě roku 1931.

13

Surrealistická skupina měla dva básníky: Biebla a Nezvala. První knížky Vítězslava Nezvala ve dvacátých letech překvapily — zatímco poesie jeho vrstevníků se spoléhala na citovou sdílnost, Nezvalova báseň se vytvářela z hry refleksů skutečnosti, dál a dál se obrážejících, světélkujících a mihotajících se v jejím svébytném prostoru. Ale v době, kdy se Nezval začal zajímat o surrealismus, původní podnět, z něhož jeho poesie vznikala, se vytrácel a slovesná pohotovost jej zaváděla do nekontrolované mnohomluvnosti, které nakonec podlehl úplně. Příkladem může být hned titulní báseň jeho první důsledně surrealistické sbírky, Žena v množném čísle (1936). Tato žena je

Temnější cívky režných nití na nichž jsou černé korále
Prosazuje svou vůli podpatkem dobře ukrytého diamantu
Telegrafistka zpráv vždycky šifrovaných
Ztrácí na každém schodu karafiát plástev medu nebo kartáč

atd. Stejně i pro Biebla jeho surrealistické údobí koincidovalo s básnickou krizí. Za celá třicátá léta napsal jen dvacítku málo výrazných básní, které pak sebral do sbírky Zrcadlo noci (1939). Pokud pak jde o teoretický přínos českého surrealismu, ten zůstal v mezích květnatého rétorismu. Tak zbývá v české literatuře ze surrealismu vlastně jen část díla Halasova: bez surrealismu byly by stěží vznikly velké slovesné vise, jimiž své dílo uzavírá, jako třeba báseň „Až bomba praskne":

Poleze dál
rýhujíc bahno
Otevře se
Škeble
Bledé pohlaví vod
Všecko začne znova
v netečnosti prvních ryb
a hvězdy
plankton bývalých básníků
otřesou se nudou
v chrámu mlhovin

Jinak tomu bylo ve výtvarnictví. Miroslav Lamač se zmiňuje ve své monografii **Výtvarné dílo Adolfa Hofmeistera** (1966), že už v Devětsilu hájili Hofmeister a Waschmann dada proti Teigovi; Hofmeister byl už za války v písemném styku s Tzarou a dada se lehkým ohlasem dotklo i první výstavy Devětsilu: **Bazar moderního umění** roku 1923. I název zdá se být inspirován berlínskou výstavou 1920 **Dada Messe**.

První kladná zmínka o surrealistickém výtvarnictví je také od Hofmeistera, v časopisu spolku Mánes, **Volných směrech**, roku 1929, v referátě o pařížské výstavě Picabiově. Zmatek sice ještě trvá, ale přece se začíná jasnit: Hofmeister píše sice o „řadě německých nápadů, připomínajících snad Kandinského, snad ještě horší pamalíře", ale zároveň i o „krásných, překrásných obrazech surrealistických námětů a podání"; a je to opět na půdě Mánesa, kde dojde k první surrealistické manifestaci v Československu: veliké výstavě **Poesie 32**.

Nadšený proslov má při slavnostním zahájení Vítězslav Nezval, v katalogu se čte předmluva Kamila Novotného: „Z chaosu rodí se hvězda. Zrodila se z něj i hvězda, ukázavší cestu k tomuto umění, pro něž nemohlo být nalezeno slovo přiléhavější: zdůrazňuje jeho aktuální lyrismus. Jsou hlavně dvě slova, která vzývá Breton, teoretik tohoto hnutí, nazvaného surrealismus: svoboda a imaginace, obě vzájemně podmiňované a umožňující sloučení skutečnosti a snu v jakýsi druh skutečnosti absolutní, v nadskutečnost. Znamená sestup do závratných hlubin našeho já, systematické prosvětlování jeho míst, jež byla utajována, a je ustavičnou procházkou v zakázaných pásmech." Jsou tu zastoupeni a většinou vynikajícími díly i početnými soubory ti, kdo byli na první a do té doby jediné surrealistické výstavě v Paříži 1925, Arp, Chirico, Ernst, Klee, Miró, Roy. Chybí z nich Picabia, Picasso a Man Ray, nově je to Giocometti, Dali, Masson, Paalen a Tanguy. K nim se druží Češi: Filla, Hofmeister, Janoušek, Makovský, Muzika, Šíma, Stefan, Štyrský, Toyen, Wachsmann, Wichterlová.

Příznačné je datum zahájení — předvečer 28. října. Je to absurdní, surrealismus jako oslava státního svátku. Nic nesvědčí více o tom, jak se z moderního umění chápala v Praze jen litera. Duch unikal docela. Surrealismus nepřichází do Čech jako riskantní experiment, duchovní dobrodružství, nýbrž je tu už klasifikován uměleckohistoricky. Do té chvíle v Čechách platilo, že poslední etapou moderního umění je kubismus, representovaný zde Emilem Fillou. Nyní tedy v jeho sledu přichází surrealismus jako jeho legitimní zástupce a přítomnost Filly na výstavě má přesvědčit, že surrealismus je pouhým jeho logickým pokračováním. Surrealismus je uveden do Prahy jako moderna oficiální.

Většina českých vystavujících zůstává na okraji surrealismu nebo mimo něj. Ale na rozdíl od surrealismu literárního, který zůstane v Praze importem, je výtvarný surrealismus jeho hlavních českých představitelů projevem původním. Došli k němu každý svým způsobem a ze svých zvláštních důvodů.

14

Josef Šíma hájil surrealismus už v době, kdy — se zmíněnou už výjimkou Richarda Weinera — kdekdo v Čechách pokládal za slušné surrealismem opovrhovat. Psal o něm v letech 1925-1927 v **Rozpravách Aventina**: ptal se, „proč by měl být surrealismus zavrženíhodný"; snad je dekadencí, ale snad je naopak velkou epochou, je „kvintesencí poesie", střetnutím a prolínáním malířství a literatury. Šíma vystavoval pravidelně v Praze, ale žil od roku 1921 v Paříži a stýkal se s mnoha surrealisty a bývalými dadaisty. Breton ho mezi své nepřijal — asi byl pro něho příliš malířem: Breton se díval na obrazy vždy prismatem literatury. Zato se Šíma sblížil — Weinerovým prostřednictvím — s mladšími parasurrealisty či postsurrealisty, s Gilbertem-Lecomtem a s Daumalem, a s nimi také založil 1927 novou skupinu, známou podle časopisu, který začali vydávat, jako skupina Le Grand Jeu, Vysoká hra. František Šmejkal postihuje v úvodu k pražské souborné výstavě Šímově (1968) rozdíl mezi surrealisty a Vysokou hrou: surrealisti navazovali na linii prokletých básníků, vrcholící v Lautréamontovi, Vysoká hra na linii vidoucích, vedoucí od Blaka k Rimbaudovi; a Šíma sám psal, že jeho umění začíná v „náhlé události", v „jakémsi jasnozření", které se stává novou formou vědomí (1967). V tomto Šímově jasnozření se jevy světa slévají v jednotu a mění se v polyvalentní symboly — oblak, pole, louka, nahé tělo, nahý strom, blesky se prolínají, znamenají se navzájem. Ne náhodou se v Šímově

díle vrací jméno Orfeovo — vesmír je chápán zpěvem a jako zpěv, svět sám je písní; věci ztrácejí tíži, jsou jen barvou, světlem, zářením; hmota, tma, zlo jsou očarovány, podmaněny, zapomenuty. Šíma byl žákem Preislerovým, ale souvislost je hlubší než žákovská. Šíma zůstával blízko symbolismu a abstrakci (symbolismus sám přechází v abstrakci Kandinskij, Kupka), a proto také Šíma byl poměrně vzdálen Bretonově surrealismu, třeba si Bretona vážil — je to básník, říkal s důrazem — i Breton jeho. Šíma také doprovázel Bretona a Eluarda při jejich cestě do Prahy roku 1935. Zde pak došlo k roztržce Šímy s Bretonem, když Šíma nebyl pozván českými surrealisty k jejich výstavě. (Vedle Štyrského a Toyen tam měl několik věcí jen Makovský, který byl potom ze skupiny vyloučen.)

Roku 1925 odešel na tři roky do Paříže i Štyrský se svou věrnou Toyen a oba tam uspořádali v letech 1926 a 1927 své výstavy. Prosazovali přitom vlastní směr, který nazvali artificialismem. Není to než jiné jméno pro poetismus, alespoň jak mu rozuměl Nezval: „forma kryjící se s představou je sítí do které chytáme analogie síťkou motýlí" (Štyrský 1928). Po návratu do Prahy měli zde Štyrský a Toyen v letech 1928 až 1931 tři výstavy. Při výstavě na jaře 1930 otiskl Štyrský v revui *Musaion* nevybíravý útok na surrealistické umění. Je v podivném nesouhlasu s tendencí, v níž vedl současně *Odeon*: surrealismus je prý „posledním zbytkem blouznivého romantismu", snaží se „učinit popelku z poesie a dekameron z malířství" a Štýrský klade vysoko nad Ernstovy koláže a frotáže „letní byty, továrny, riviéry, jitřenky a ženské zadnice". Což je trochu drsněji vyjádřená estetika idylismu Teigova Manifestu poetismu z roku 1924. Nicméně za dva roky se Štyrský s Toyen zúčastní velkými soubory surrealistické *Poesie 32*; nestoupá si už na pranýř, jak si přál v *Odeonu*, nýbrž publikuje nemírné lichotky o Fillově umění a stává se vlivným členem Mánesa; roku 1934 zakládá spolu s Nezvalem pražskou surrealistickou skupinu, od níž způsobem sobě vlastním odtlačí umělce ostatní; není už ani pohoršen „dekameronem" surrealistického malířství a založí soukromou edici, kde vydá v letech 1930-1933 tři ročníky *Erotické revue* a sbírky pornografické poesie Nezvalovy (*Sexuální nokturno*) a Halasovy (*Thyrsos*) a další knížky; přes svůj antipolitický a antikomunistický postoj v časech *Odeonu* prohlásí se 1935 dialektickým materialistou a roku 1937 vystaví *Hold Karlovi Marxovi* (obraz, který pro svou bizarnost působí hodně zlé krve); 1938 opět odmítne „být nějak účasten v dnešním politickém zvěřinci".

Věci taktiky a charakteru, nikoli umění. Ve skutečnosti Štyrský směřoval k surrealismu už od konce dvacátých let. O jeho a Toyenině výstavě v Paříži roku 1928 psal Weiner jako o „surrealismu řekněme abstraktním" a surrealistickou atmosférou jsou rozhodně poznamenány jeho pozoruhodné kresby k Maldororovi (1928) a k Apokalypse (1928). Z druhé strany zase rafinovaná umělost, ba vyumělkovanost jeho artificialistických obrazů pokračuje v jeho surrealistických kompozicích. Poutaly vždy zřejmou původností své koncepce i metody, ale zároveň působily dojmem nastavovanosti, aranžovanosti; „jsou jakoby neúplné, vytržené z nějakého zázemí," konstatuje Věra Linhartová. Vysvětlení přišlo skoro dvacet let po Štyrského smrti, když vyšla konečně jeho kniha *Sny*, dokončená roku 1940. Štyrský cítil, že ve snu jsme blíže ke skutečnosti než v bdění; sen není degradací vědomí, nýbrž jeho počátkem, jeho vyvstáváním z pouhého pociťování, a zůstává v bdělosti jako podtext, bez něhož by vědomí ztratilo kontakt s prvotní zkušeností, s živým světem. Štyrský chtěl učinit obraz co nejvěrnějším výrazem snového dění. „Surrealistický malíř nekomponuje: svěřuje se své spontánnosti," psal roku 1934. Ale nic není méně spontánní než Štyrského malba — s výjimkou několika obrazů *Kořenů* z roku 1934, které prozrazují, že za intelektuálním Štyrským byl přece malíř Štyrský. „Obraz se rodí z přemýšlení, konstruování, kombinování reálných elementů a myšlenek," zmínil se roku 1923 a právě o jeho surrealistických obrazech to platí zplna. Zůstávají jakousi smyšlenou rekonstrukcí snu a snění; jejich materiály jsou dráždivé svou hermetičností, ale je to jen nesrozumitelnost privátního. Obraz je sestavován racionálně a chybí mu vnitřní rozvoj a výtvarná logika; nestačí na to, aby se v něm iracionální zkušenost rozvinula v nové, úplnější a obecnější podobě. Nejpřesvědčivější částí Štyrského díla zůstávají jeho fotografie: snové zaujetí skutečností, resultující v překvapující její uvidění, spadá v jedno se způsobem záznamu a presentace.

Štyrský a Toyen se vzájemně ovlivňovali a společně vystupovali. O jejich umění se proto mluvilo

jako o díle jediném. Ale Toyen zůstávala i v tomto společenství osobností odlišnou. Neměla nic ze Štyrského precióznosti ani z jeho intelektualismu. Byla umělcem daleko spontánnějším a drsnějším. Její malba přesto zůstávala málo obsažná a teprve právě surrealismus jí ukázal, jak by mohla v obraze si vyjevit svůj vlastní svět — svět dětských vzpomínek a dětských úzkostí. „Tíseň z úkrytu i úzkost z vydanosti," konstatuje o ní Linhartová, o „prostoru plném nástrah a nebezpečí" píše Šmejkal. Její dílo vyvrcholilo prostými a pádnými obrazy a kresbami, vzniklými těsně před válkou a za války, a mezi nimi nejvýmluvnější jsou ony, kde zkázu světa symbolisuje zničený svět dětských her. Co bylo úzkostnou vzpomínkou, je nyní obrazem hrůzy z hroutícího se světa.

15

Od konce dvacátých let začaly na Evropu padat těžké stíny, ze tmy vystupovaly přízraky. Hospodářská deprese se změnila v krizi evropské kultury a jejího konce nikdo nedohlédal. Český surrealismus neměl za sebou zkušenost dada. Ale nyní se vracela obdobná dějinná situace, jaká kdysi dada podnítila, a právě na místě tak ohroženém, jako byla Praha, surrealistické umění reflektovalo znova zkušenost člověka uvnitř rozvratu jeho civilizace.

Tento pražský surrealismus přichází současně s druhou vlnou surrealismu pařížského, a zatímco pařížský surrealismus začíná poklesat ke kuriózností a veristické deskripci, v Praze naopak vystupuje do popředí ve svém původním smyslu.

Obraz byl pro pražské malíře nástrojem, jak se učinit vidoucími: jak vstoupit uměním aktivně do dějin. Nejvýrazněji se to projevilo u Františka Janouška. Janoušek patřil vlastně ještě do expresionistické generace: Gutfreund, Karel Čapek, Zrzavý, Kodíček byli jeho vrstevníky. Jenže zatímco ti se začali veřejně uplatňovat ještě před válkou, Janoušek se nemohl vybavit ze svého učitelského zaměstnání. Na Akademii se dostal teprve po válce, stal se pak členem Mánesa, ale i zde zůstával dlouho stranou. Svůj vlastní výraz nalezl teprve v letech 1929-1932; dovedl ho z fantastického kubismu do surrealismu.

Šíma byl o necelý rok mladší Janouška, také se zdržel zbytečnými studiemi inženýrskými a asistenturou na technice, jako on prodělal válku 1914-1918 a také jemu dlouho trvalo, až do poloviny dvacátých let, než pak objevil svůj vlastní svět. Zážitek frontového vojáka byl pro Šímu zážitkem pekla, jak sám napsal (1967), a opakoval přitom slova Maxe Ernsta, který prožil ona léta stejně: „Doba, kdy jsem byl mrtev." Jako v antickém mýtu je Orfeus naposled bezmocný před nevědomými silami přírody a je rozsápán Erinyemi, ani orfické umění Šímovo nemohlo do sebe pojmout zkušenost války a jejího radikálního zla. Když přišla nová válka, jeho umění ochrnulo. Namaloval během ní jen tři obrazy, z nichž jeden nese příznačný název Zoufalství Orfeovo, a jak psal Janu Tomešovi (1958), pokládal i ty za jakési vybočení ze své vlastní cesty. Dlouho a těžko pak se k svému umění vracel.

Janoušek prožil válku stejně těžce jako Šíma a zaplatil svůj pobyt na frontě nervovým zhroucením. Přesto se mu tato zkušenost mohla stát jedním z hlavních pramenů jeho umění. V dopise hned z prvních dnů války psal, že jeho myšlenky „jsou tak bizarní, že by si přál prožít něco děsivého", a v dalších dopisech znovu a znovu se vracel k tomu, že právě temné, nestvůrné, dokonce zločinné patří nezbytně do jeho vědomí krásy. Dlouho mu chyběl způsob, jak toto své zvláštní vidění vložit do obrazu. Když pak nalezl své místo uvnitř surrealismu, bůhví proč byl pokládán za epigona. Janoušek dospěl svého surrealismu v samotě, na své cestě Itálií na podzim 1929 a ve vzpomínkách na ni, a vyvíjel odtud své umění přísně logickým a důsledným způsobem, až se mu naposled obraz stal místem, kde mohl nejplněji vyjádřit svou visi lidského osudu.

Číhající hrůza nové evropské katastrofy se poprvé zhmotnila ve španělské občanské válce. Příznačný je rozdíl, jak na ni reagoval Šíma a jak Janoušek. Šíma namaloval roku 1937 obraz Revoluce ve Španělsku: tři dívčí torsa, bloudící, pohasínající a rozplývající se v tísnivém stínu: smutné loučení s mládím, štěstím, krásou. Janoušek namaloval Španělsko 1935 a roku 1938 Španělské zdi. Láska a hrůza, krutost a štěstí, plození a zabíjení se tentokrát odhalují jako nerozlučné. To bude smyslem obrazů, které bude Janoušek malovat už za války. Jsou to zjevení oblud. Dějiny se staly kusem přírody; vymkly se z vlády člověka, jsou událostí kosmickou. Rozum nemá už

moci, síly jsou rozpoutány — z růstu je dravost, z vůle zbesilost, z utváření zkáza, z plození smrt. Janoušek maluje úděsnou kroniku stvoření.

Na jeho posledním, nedokončeném už obraze před postavou drobné sehnuté ženy — je to nejspíš Janouškova matka — šlehá krvavý déšť na plátno, jehož rámem je rozepjaté a rozlámané lidské tělo Podobenství osudu umělce v tomto věku.

16

Pod dadaismem se rýsovalo gnostické zoufalství: svět je nezdařený, ne-li fundamentálně zlý, a nezbývá než s ním skoncovat. To byl radikalismus marcionistický. Existovala ještě jedna forma gnóze: luciferství. Vyvedla z téhož dualistického předpokladu opačné důsledky. Svět je stvořen prvorozeným synem Boha Otce, odbojným a svrženým andělem Luciferem, tedy Světlonošem, a na jeho straně musí stát člověk. Proti dadaistickému zoufalství postavil Breton naději; proti spasení vykoupením ze světa revoltu ve světě. V tom spočívalo jeho luciferství. „Je to sama revolta, jedině revolta, která je stvořitelkou světla. A toto světlo se dá poznat jen třemi způsoby: poesií, láskou a svobodou." „Osiris je černý bůh," opakuje.

Člověk má vstoupit bez výhrad do světa, jaký je. Musí si vytvořit nové vědomí, které by vrátilo člověka vesmíru a vesmír člověku. „André Breton má daleko blíž k René Daumalovi, Antoninu Artaudovi nebo Georgesu Bataillovi, s kterými se neustále přel, než ke svým nejbližším společníkům, Aragonovi, Eluardovi a Péretovi," konstatoval Robert Bréchon ve své knížce o surrealismu. Bataillova filosofie transgrese, Lecomtova experimentální exponze vědomí, Artaudova metafysika krutosti šly do důsledků ještě radikálnějších. „Skrytý bůh ve svém stvoření světa poslouchá kruté nutnosti, které je poddán, a tudíž nemůže do středu počátečního víru dobra, jemuž chce, nepojmout jádro zla," psal Artaud. To je také svět Janouškův. Dobro a zlo, blaženost a utrpení jsou nerozlučné. Svět je pro náš rozum roztržen ve svých dvojnostech. Tyto dvojnosti jsou jen lidské míry, kategorie rozumu. Umění vidí dál: svět je krásný. Jeho krása není mimo tuto dvojnost. Umění jí nedochází tím, že by ji překonávalo, že by ji smiřovalo, že by k ní zlhostejňovalo, že by pro ně spor a svár světa ustal. S takovým ustáním by ustal i svět sám: svár jest otcem věcí. Umění pro svou lásku k světu zpřítomňuje právě tento svár. S ním však zpřítomňuje dimensi ještě jinou. Je těžko ji nějak pojmenovat. Uniká diskursivnímu rozumu. Snad se dá nazvat dimensí hloubky nebo dimensí úhrnnosti. Umění není iracionální, nýbrž transracionální. Neudává se ve ztrátě vědomí, nýbrž v jeho jasu. Omámení a oslnění, jež nám umění dává, dokonce štěstí, jež při něm prožíváme, je pak nejspíše pocit, že jsme na chvíli dosáhli ve svém vědomí oné úhrnnosti.

Janouškovo umění je umění tragické. Bylo proto pokládáno za pesimistické, dokonce nihilistické. Ale tragedie, jako je za optimismem, je i za pesimismem. Učí přijmout utrpení jako nezbytnost uloženou člověku za to, že smí být s tímto velkým vesmírem. Neboť z úhrnnosti jsoucna se zlo, utrpení, smrt nevylučují. Nejsou zhoubci světa; jsou nepominutelnou jeho součástí. To je základ estetiky nejen surrealismu, nýbrž nejdůležitější částí moderního umění. Čteme ji v Baudelairově básni:

Zda z nebe přicházíš či z pekla, co na tom záleží,
kráso, nesmírná obludo, děsná a nevinná,
když zrak tvůj, úsměv, noha tvá mi otvírají
vstup k nekonečnu, jež bez tebe jsem neznal?

17

Za uměním Šímovým je symbolismus a abstrakce, za uměním Janouškovým je expresionismus, a jako z expresionismu kdysi vyšlo dada, tak v něm začíná Janouškův surrealismus. Expresionistické je Janouškovo vědomí katastrofy všech etických a estetických hodnot, expresionistické je jeho porozumění temným silám krutosti a zkázy a expresionistická je konečně i jeho víra v nezničitelnost života, obrozujícího se opět z temných sil nevědomého, ze slepé prvotní vůle existovat.

Janoušek patřil k expresionistům ještě věkem. Ale svým životním pocitem byl expresionistou i Zdenek Rykr. Byl z generace Devětsilu, nicméně zustal mu vždy vzdalen. Debutoval — spolu se Šímou — na třetí výstavě Tvrdošíjných roku 1921 obrazy ještě kubistickými (či kubištovskými), ale téhož roku otiskl v prvním ročníku Hosta divoký útok na Tvrdošíjné, kteří už vystavovali v Mánesu. Byl to vlastně útok na české umění té doby vůbec: „Hlavní dojem, který si z výstavy representačního spolku Československé republiky odnášíme, je naprostá zbytečnost vystavování toho, co bylo vystaveno." Zvláště pak připomíná počínající epigonství: Picassovy obrazy drží a kontroluje intuice, zatímco „obrazy páně Fillovy drží jen hřebík na zdi". Při vlivu Filly a spolku Mánes rozhodl tím o svém příštím údělu. Stěží kdo z českých umělců si o sobě přečetl tolik nadávek. „Těmto obrazům schází v prvé řadě poctivost," vyhlásil jednou provždy ve Volných směrech roku 1931 Vladimír Novotný oficiózní názor Mánesa. „A není to ani malování, není to vůbec nic... Takovéto ‚umění' je největším škůdcem onoho skutečně moderního umění, těch několika málo umělců, kteří se nelekají práce, námahy, hmotných ztrát ani nepřízně obecenstva..." Čeští mravokárci nepochopili Rykrovu práci nikdy jinak než jako Rykrova extempore.

I když Rykr se nikdy nepokládal za surrealistu, jeho výstava roku 1934 byla nejdůslednější manifestací surrealistické myšlenky v Praze. Rykr zůstával mimo spolky a najímal si pravidelně některou z pražských výstavních místností; tentokrát si však záměrně zvolil uprázdněný krámek ve Voršilské ulici a do něho umístil brutálně expresivní objekty, sestavované z předmětů posbíraných na smetišti, a jako jejich doprovod malé, pečlivě namalované obrázky, kde skutečnost tiše přecházela v snový přelud. Drsnost a sladkost života se v těchto konfrontacích podivně snoubila. To bylo poprvé, co se v Praze vystavovaly, ba vůbec dělaly objekty-asambláže. Takové věci se ani nehodí vystavovat, napsal tehdy ve svém referátu Josef Čapek; „vlastně nejlépe by jim slušelo, kdyby byly objeveny někde v opuštěné místnosti, někde v ztracenosti sklepa nebo půdy jako svědectví o divné a i podivínské bytosti, která tu někde bytovala a nikým neviděna a neznáma zase odešla." Dál už se čte opět o Rykrově „bluffu" atd.

Asambláže — jinak koncipované a jiného výrazu — vystavoval Rykr i v příštích dvou letech, potom opět nabývají převahy obrazy. Roku 1935 v nich vytváří svůj mýtus vesnice — nepochybně jeden z nejz nejpůvodnějších přínosů českého surrealismu, který nalezne paralelu v obrazech Janouškových krátce potom; roku 1936 a 1937 následovaly velké poloabstraktní fantastické kompozice, které jsou asi malířským vrcholem Rykrova díla.

Svou vyřazenost nenesl Rykr lehce. „A tady vystavuje jeden, který vlastně není," napsal si do katalogu 1935. „Zabloudí-li kdo z vás v tyto čtyři stěny, nedivte se samotě, ve které se ocitnete. Proč by sem lidé chodili?" V příštích letech se raději obrací do Paříže. Rychle se uplatní v postsurrealistické už společnosti kolem salónu Surindépendants a časopisu Volontés (Durell, Henry Miller). Vystavuje a Volontés vydávají číslo s věnováním Rykrovi a jeho ženě, spisovatelce Miladě Součkové. Ale to už přichází okupace a válka. Rykr reaguje ještě bolestnými alegorickými kompozicemi. V jeho obrazech se pořád častěji vrací symbol smrti. V lednu 1940 se Rykr dá zabít rychlíkem, kterým jezdíval do Paříže.

Janoušek i Rykr viděli svět jako tragické drama. Dějiny jim daly za pravdu. Oběma zůstal cizí český sebou spokojený idylismus. Dosud se jim proto nedostalo místa v českém umění. Mladá kritika šedesátých let, od které bychom měli čekat nový pohled na meziválečné údobí a revisi jeho kritérií, přebírala ve své nejvlivnější části tzv. pokrokové názory dvacátých a třicátých let. Robert Kalivoda došel dokonce k názoru, že česká moderní kultura byla jednou ze špičkových linií (sic!) kulturní tvorby světové a naše země „velmocí kulturní". Je to krásné vlastenectví, jenomže nikdo ve světě nic takového na nás nepozoroval. Také pro Kalivodu se ovšem prostírá mezi Neumannem a Nezvalem v české literatuře holá poušť. Má na mysli hlavně údobí meziválečné (citovaný text slouží za úvod k výboru článků Karla Teiga: prý „velké postavy českých duchovních dějin vůbec"); leč to tu bylo víc pokojného zápecí

než duchovního vzruchu, původních idei a odvážné tvorby. Několik jednotlivců, kteří měli hlubší vztah k své době, žilo a tvořilo stranou.

18

Poválečná divadelní činnost E. F. Buriana zastínila jeho práci druhé půle třicátých let. Tehdy byl Burian vzdálen ještě oficiality a ani o ni neusiloval. Vedl své malé divadlo v Mozarteu s houževnatou nekompromisností a snažil se při skromných hmotných možnostech vytvořit okolo něho živou kulturní atmosféru. Výstavy, které začal roku 1937 pořádat na jeho těsných chodbách, poskytly první možnost veřejného vystoupení řadě mladých výtvarníků, kterým řevnivost jejich starších druhů ve spolcích uzavírala cestu. Burian si toho byl vědom, když při zahájení 1. výstavy v D 37 mluvil o tom, že chce tyto výstavy věnovat neznámým nebo málo známým umělcům a pomoci těm, kteří jsou „ještě chudší než naše divadlo."

Na tuto výstavu vybral šest výtvarníků: Františka Grosse, Miroslava Háka, Františka Hudečka, Bohdana Lacinu, Ladislava Zívra, Václava Zykmunda, a poskytl jim hned téhož roku řadu dalších možností — v květnu na rozsáhlé Výstavě čs. avantgardy v Domě uměleckého průmyslu (dnešním Úluvu) a na podzim opět ve svém divadle v Salonech na chodbě.

První zmíněná výstava byla ve znamení surrealismu, Gross, Hák, Zívr byli přátelé od mládí z Nové Paky a Hudeček se sešel s Grossem a Zívrem na pražské Uměleckoprůmyslové škole 1928. Gross, Hudeček a Zívr spolu s autorem těchto řádek se soustavně věnovali surrealismu v letech 1934 až 1937: překládali si surrealistické texty, experimentovali společně i každý sám; Hudeček si osvojil techniku frotáže a vynalezl řadu dalších — obrazy z křivého zrcadla, ze škrobových papírů, fotorytiny a obrazy z nemalířských materiálů. Gross lepil koláže a také vymyslel nové surrealistické techniky: rozstříhané rebusy a hlavně obrazy-asambláže, Zívr konstruoval surrealistické objekty. Když jsme se roku 1935 dověděli, že na jaře má do Prahy přijet Breton s Eluardem, přichystali jsme výstavku, pro kterou byl ochoten uvolnit jednu místnost ze svých kanceláří bibliofilský nakladatel F. J. Müller, u něhož vyšla Bretonova Nadja. Bylo nás tehdy pět: přibyl Václav Bartovský, kterého jsme na krátko pro surrealismus získali.

Byla by to bývala první programová surrealistická výstava u nás. Můj úvod do katalogu byl napsán v duchu i slohu nekonformního surrealismu a končil přáním, aby výstava ukázala surrealismus v té podobě, která má „přivolávat k jeho myšlence všechny, kdo mají odvahu přiznat si, že je čas započít dlouhý pokus o novou a reálnější rekonstrukci života". Příběh, který následoval, je dokladem, kolik osudy umění závisí na intelektuální a mravní úrovni onoho uzavřeného prostředí, na něž je v naší době umělec duchovně i hmotně odkázán. Třebaže jsme měli výhrady proti tvorbě Štyrského a Toyen a já jsem se s nimi ve svých recensích netajil, chtěli jsme se Surrealistickou skupinou spolupracovat. Dal jsem tedy rukopis úvodu Nezvalovi přečíst; ten s jeho obsahem souhlasil a mínil, že není-li mezi naší skupinou a jeho názorových růzností, je zbytečné výstavku pořádat, zařídí, aby Breton věci shlédl. S tím jsme souhlasili, výstavku odřekli, shromáždili věci v Grossově ateliéru, a když Breton přijel, očekávali jeho návštěvu.

Jednou večer jsme náhodou přišli do kavárny Mánes; na druhém konci seděli surrealisti s Bretonem. Štyrský zneklidněl: nepůjdu jménem ostatních, kteří nemluvili francouzsky, pozvat Bretona? Štyrský věděl, že by nebyl odmítl. Přišel tedy k našemu stolu, odvedl stranou Grosse a vymámil na něm slib, že se přestane on i ostatní se mnou stýkat; odměnou že dovede k nim Bretona. Samozřejmě se ho nedočkali ani potom a Breton se o jejich práci nikdy nedověděl. Po jeho odjezdu ještě aspoň Nezval se přišel podívat a věci se mu líbily; nato byli vysláni výtvarní experti Mánesa — sochaři Makovský a Wagner — kteří práce zavrhli: chybí v nich, pravili, „zápas s hmotou". A tak Gross, Hudeček, Zívr nebyli pozváni ani příští rok na výstavu Nesdružených umělců, kterou Mánes uspořádal.

Praktikovali surrealismus až do roku 1937. Neudělali toho na počet mnoho, žili nejen v neznámosti, ale i ve velké bídě, a to obojí psychicky deptalo. Přesto za těch pět let vznikl soubor prací velmi původních a opravdových. Výstavy na těsné chodbě Burianova divadla v Mozarteu, které mohli roztržitě

shlédnout jen návštěvníci za přestávky představení, byly vskutku pouhou výpomocí; najmout si výstavní síň, na to ve své nouzi ani nepomyslili. Být jejich práce ve své době soustavně vystavována, byla by znamenala zvláštní kapitolu dějin surrealismu. Dnes už se to napravit nedá.

S příchodem války jsme si uvědomili, že surrealismus ve své ortodoxní podobě přestává stačit, ba připadal nám tváří v tvář skutečnosti dokonce artistní hrou. Vybrali jsme se proto cestou, kterou naznačil Breton a kterou jsme pokládali na surrealismu za nejcennější: zaujali jsme se zázračností všedního.

„Umění objevuje skutečnost, vytváří skutečnost, odhaluje skutečnost, ten svět, v kterém žijeme, a nás, kteří žijeme," psal jsem roku 1940. „Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku." Tak vznikla Skupina 42, v níž se sešla pak řada dalších. Její program se vykládal často jako nějaký „civilismus", ne-li antisurrealismus. Je pravda, že někdy vznikal ve Skupině jakýsi poetický žánr, nicméně ve významných pracech Grosse a Hudečka přítomná doba dorůstala do podoby tragického eposu.

Práce Grossova, Hudečkova a Zívrova zůstávala málo známá. I souborná výstava, kterou jim péčí Jany Šálkové a Jaromíra Zeminy uspořádala na jaře roku 1979 k jejich sedmdesátinám Národní galerie v Praze, zůstala téměř docela utajena — odbyla se bez plakátů, bez pozvánek, bez katalogu a bez kritik. Přesto konečně ukázala, že je to právě původní, rozsáhlé a rozmanité dílo těchto tří umělců, které je nejdůležitějším spojovacím článkem mezi uměním generace let dvacátých a třicátých a generace let padesátých a šedesátých. (A také dílo o pět let mladšího Václava Boštíka; to se rozvinulo už mimo atmosféru surrealismu, začala jím lyrická abstrakce.)

Zikmund a Lacina byli také staří přátelé a Zikmund vzpomíná, že jeho surrealismus začal z okouzlení četbou Bretonova eseje o Picassovi, jehož český překlad vyšel roku 1934. Během let se k nim připojovali další a po válce vystoupili ve skupině Ra: Istler, Koreček, Ludvík Kundera, Lorenc, Reichmann, Tikal. Také hledali východisko ze surrealismu, ale jejich program, který roku 1947 publikovali, nebyl nijak průbojný. Nesouhlasili se surrealistickým automatismem, nechtěli teoretisovat, šlo jim jim o „ryzí lyrický projev". Jako mnozí ještě později, vzali si ze surrealismu příležitost rozvíjet volně obraz do fantastiky a abstrakce; jejich polemika se surrealismem byla obhajobou práva, vytvářet krásné obrazy a básně. Nepřekonávali surrealismus; ustupovali právě k tomu, co surrealismus chtěl překonat od počátku.

Výjimečné místo mezi těmito surrealisty či postsurrealisty má práce Václava Tikala. Tikal šel opačnou cestou; jestli ostatní se vraceli ze surrealismu k malířství, Tikal se stal surrealistou ve chvíli, kdy mu malířství samo přestalo stačit. Zmínil se o tom v jednom pozdějším rozhovoru: byl oddaným žákem Jakuba Obrovského, ale když přicházela válka, nalezl nenadále v surrealismu způsob, jak se vyrovnat v tragické době se svým vlastním životem i se světem okolo sebe. Jeho dílo, hlavně z let 1941-1951, je pozdním, ale jedním z nejopravdovějších resultátů surrealistické odvahy.

19

Breton umírá roku 1966 a pařížská surrealistická skupina přetrvává až do roku 1969. To je dávno jen svou vlastní památkou. Už v posledních letech před válkou surrealismus přestával být živou silou; vyčerpal se v malicherných Bretonových sporech. Když se Breton vrátil z New Yorku do Paříže, skupinu sice restituoval, ale obklopil se samými epigony. I na surrealismus došla řada, aby se stal akademismem.

S pražskou surrealistickou skupinou se na jaře 1938 rozešel Nezval. V politické situaci den ze ze dne napjatější a tíživější se distancoval od Teiga, protože hází „Berlín a Moskvu do jednoho pytle" a že Teige i ostatní „nepochopili podstatu sovětských procesů, nepochopili tyto procesy jako procesy kriminální". Distancoval se i od Štyrského a Toyen: „Stačilo jim udržovat se ve vědomí, že jsou

jediní českoslovenští surrealisté v malířství a pokusy o surrealistické malířství se strany mladých lidí odsuzovali příliš rychle k nespolupráci." Teige odpověděl na dvoustránkový článek celou brožurou. Věnoval ji hlavně kritice komunistické kulturní politiky posledních tří let; připomenul Nezvalovi jeho antisemitské výroky; pokud jde o ty nejmenované mladé malíře, sváděl řeč na účastníky V ý s t a v y n e s d r u ž e n ý c h u m ě l c ů v Mánesu 1936 a tím na Lacinu a Zykmunda, tehdy ještě příliš epigonské. (Ve skutečnosti Nezval myslel především na Grosse a Hudečka. V dochovaném zápise schůze Surrealistické skupiny, kde se jednalo o Nezvalově odchodu, dotazoval se také Michal Považan po vztahu k výtvarníkům 1. v ý s t a v y D 37. Teige odpověděl, že spolupráce není možná, protože „někteří z nich spolupracují s Chalupeckým" — rozumějme Gross a Hudeček — a ten "zastává názor, že surrealismus musí vést k náboženství". V úvahu by mohla podle této verse připadat pozdější spolupráce s Lacinou a Zykmundem. Zmíněný Chalupecký publikoval v letech 1934 a 1936 dvě obsáhlé studie o surrealismu; o náboženství se tam nemluví. Slovák Považan neznal pražské poměry a Teige mu tedy autoritativně zalhal.) Ale tehdy už spor přestal zajímat. Květnová mobilisace a zářijová kapitulace odvedly mysli jinam.

Nezval po odchodu ze skupiny opustil i surrealismus. Roku 1939 se zabil Rykr, roku 1942 umírá Styrský, 1943 Janoušek, 1947 odchází do Paříže Toyen, aby se už nikdy nevrátila; v témže roce navštíví naposledy svou vlast Josef Šíma. 1948 přestanou existovat skupiny Ra a 42. Zdá se, že i v Čechách čas surrealismu minul.

Ale při ztrátě kontaktu se světovým děním v poválečných letech surrealismus zůstal v Praze poslední památkou moderní myšlenky. Už roku 1947 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové se obraceji k surrealismu žáci Františka Tichého — který sám při svém estetismu nebyl surrealismu nijak nakloněn — Mikuláš Medek, Stanislav Podhrázský, Zbyněk Sekal a další. Tichého škola skončila 1948; ale na rozhraní roku 1947 a 1948 začne se kolem Teiga soustřeďovat několik lidí a praktikovat surrealismus — vedle Tikala a Istlera to budou mladí výtvarníci — Medek, Emila Tláskalová (potom Medková), Fára — i literáti — Effenberger, Hynek. Konečně roku 1950 Bohumil Hrabal přinese surrealistickou literaturu svému příteli Vladimíru Boudníkovi; bude to mít pro něho a jeho prostřednictvím pak i pro mnohé další velký význam, jako zas prostřednictvím Medkovým surrealistické poučení zapůsobí na jiné.

Teige zůstal až do své náhlé smrti roku 1951 surrealismu tvrdošíjně věrný. Do poslední, už poválečné fáze surrealismu v Praze přispěl teorií „vnitřního modelu". Její původ je v letmé zmínce v Bretonově eseji o S u r r e a l i s m u a m a l í ř s t v í (1928): „Výtvarné dílo ... se bude vztahovat k modelu čistě vnitřnímu nebo ho nebude." Breton tu zkoušel uplatnit na výtvarné umění svoje učení o automatismu. Jsou-li někde mimo vědomí docela hotovy básnické texty, takže stačí je vyvolat do vědomí a zapsat, nejsou podobně v člověku hotovy i visuální představy, visuální objekty, na které rovněž je třeba jen soustředit pozornost a věrně je vypodobnit? Nápad, který měl zůstat pouhým nápadem. Nelze rozeznávat „vnější" a „vnitřní" model a nelze od nich oddělovat podobu díla, jako nelze rozlišovat aktivní a pasivní složku vidění a tvůrčí proces, „halucinaci" a „vjem" (či „představu" a „vzpomínku", či „vzpomínku" a „vjem" a „malování") — splývají v jedno, ať je výsledkem románská iluminace nebo impresionistický obraz. Už v eseji „Automatické poselství" (1934) Breton podtrhl, že vnímání a představování se mají ztotožnit, protože „vznikly rozpolcením jediné původní schopnosti". Posléze se přesvědčil, že teorie psychologického verismu vede i k výtvarnému verismu a konvenční staromistrovské malbě, a v eseji z roku 1941, který přiřadil do nového vydání S u r r e a l i s m u a m a l í ř s t v í (1946), napsal, že „zachycovat snové obrazy způsobem ilusionistickým (a v tom je slabina tohoto postupu) se ukázalo po zkušenosti daleko méně bezpečným a dokonce plným rizika, že se zabloudí". (Pasáž je také přeložena v české antologii V ý t v a r n é p r o j e v y s u r r e a l i s m u, ale tam její smysl unikl.) Pro Teiga, a jeho následovníky snad až dodnes, se však Bretonova improvisovaná hypotéza proměnila v koženou dogmatiku. Existuje prý umění „naturalistické", které imituje vnější model, „imaginativní", které imituje vnitřní model, a „formalistické" (nikoli v pejorativním smyslu), které neimituje nic. Surrealista se podle Teiga dívá na svůj vnitřní model a snaží se „zhotovit jeho pečlivou kopii na plátně", střeže se přitom formalistických, tj. estetických záměrů (1945). Co bylo v surrealismu živého

a plodného, se v tomto podání ztratilo beze zbytku. To už je estetika akademismu — surrealistického či jakéhokoli jiného.

20

Umění je vždy do nějaké míry darem, milostí: to chtěl Breton vyjádřit oním ne šťastně zvoleným slovem automatismus. Umění je mimo jakékoli systémy, dokonce je roztrhává. Je z neznáma, z překvapení, z náhody. Proto není ani možná uzavřená teorie moderního umění.

Je ovšem dosti pochopitelné, že mnozí teoretikové by rádi vpravili umění do nějakého pevného systému, od induktivní kritiky postoupili k deduktivní vědě. Není to počínání docela nevinné. Pod zdáním fundované obhajoby moderního umění napadá je právě v tom, co je činí moderním uměním. Teigův ideologismus je vzorem takové teorie. Proto vznikla legenda o klíčovém významu Teigově pro české umění dvacátých a třicátých let. Historickým skutečnostem neodpovídá.

Teige nebyl ani kritik, ani filosof, ani vědec. Nedovedl obhlížet široké souvislosti a vytvářel si raději zjednodušené formulky, na kterých pak pevně lpěl. S velkými uměleckými hnutími své doby se těžko vyrovnával. Nedovedl odhadnout včas význam nových myšlenek, ani hodnotu nových uměleckých děl.

Přicházel příliš pozdě, než aby mohl být duchovním vůdcem. Smysl dada mu unikl a surrealismus přijal až deset let po jeho proklamaci, kdy pomalu měl končit; přitom se mu ztenčil na hubené schéma. Rozhodný vývoj českého umění v letech 1927 - 1932 se udál bez jeho účasti, často jemu navzdory. Byl sečtělý a měl velkou paměť, a byl nade všecky jiné agilní; neúnavný informátor, popularizátor, organizátor. Měl neobyčejné vlastnosti lidské. Málokdy se nalezne ve světě umění a literatury člověk tak skromný, nezištný a obětavý, jakým byl Karel Teige. Neznal ctižádosti. Mnoho lpěl na svých přátelích a mnoho pro ně dělal. Rozdával se. Byl statečnější než je v této zemi zvykem. Byl statečný, nevěda o tom: z nedbalosti o sebe a v oddanosti myšlenkám, v něž věřil. Osvědčil to v posledních letech před smrtí. Na rozdíl od tolika jiných, kteří přes noc změnili své názory, Teige setrval na svém.

Jak ukazuje jeho korespondence, pozbýval naděje už od první poloviny třicátých let. Tehdejší skoncování s moderním uměním v Sovětském svazu ho přivedlo k otřesným obavám a zhrozil se procesů, jež přišly. K posledku už nepublikoval a jeho starší přátelé se k němu neznali. Zbyla mu jen absolutní skepse. „Říkám si, že na ničem, co je vně, nezáleží, že to je všechno marné a zbytečné a nakonec spíš komické než tragické ve své nesmyslnosti a pitomosti. Nemůže tomu být jinak v době, kdy zraje nová válka, která dříve či později je neodvratná a která změní obrovský kus světa v poušť. Co platí dnes, v této perspektivě, osobní radosti, bolesti a starosti?" (dopis 1948). Jen víra v umění ho v životě zachraňovala. Je „nejbližší a nejpříznivější lásce a milostnému životu... z pramenů lásky čerpá poesie svou životní sílu, vracejíc lásce zpět jistý zázračný jas..." (rukopis 1951). V tomto přesvědčení byla síla i mez Teigova vztahu k umění od poetistických tesí až k jeho výkladu surrealismu.

21

Estetika deskripce „vnitřního modelu" zůstala oporou několika malířům u nás, kteří mohou v jejím rámci uplatňovat svou vynalézavou představivost a technickou obratnost; spojují bizarní téma s galerijním vzhledem a mají proto svůj okruh obdivovatelů. V nové podobě trvá i surrealistická skupina, která kdysi vznikla okolo Teigeho. Z jejích původních členů je v ní jen několik; tím také ztratila původní význam. Dlouho zůstávala v soukromí; v letech 1966 - 1969 se díky Vratisl vu Effenbergerovi přihlásila výstavkou a řadou publikací včetně časopisu A n a l o g o n. Z obvykle dlouhých traktátů těchto surrealistů a poněkud jednotvárné produkce básnické i výtvarné je zřejmé, že surrealismus je pro ně jistotou, která je chrání před myšlenkovými a uměleckými dobrodružstvími a dovoluje jim, aby shlíželi zpatra na ostatní, nejisté, hledající, bloudící, pokoušející se. Tak je tomu vždy v posledních stadiích uměleckých směrů.

Surrealismus dnes u nás připadá nějakým tajným učením, sdělovaným jen zašifrovaným jazykem nebo učenou symbolikou. (Hodně viny na zdánlivé hermetičnosti surrealismu mají překlady: čeští surrealisté tradičně při překládání ztrácejí smysl originálu.) Aby se pochopilo, co živého surrealismus přinesl, k tomu chybějí především překlady textu Bretonových — s výjimkou velkolepé Nadji jsou v češtině vydány knižně jen věci z údobí ne právě nejšťastnějšího. Nadto chybějí překlady děl osobností, které spolu s Bretonem vytvářely tehdejší myšlenkové silové pole, do něhož surrealismus patří, jako byli Bataille, Artaud, Leiris, Gilbert-Lecomte. Proto surrealismus zůstal až na vzácné výjimky bez vlivu na českou literaturu a myšlení.

Ale čeští malíři nepotřebovali číst o surrealismu. Stačily jim obrazy. Je těžko docenit, jakým rozmanitým způsobem přispěl surrealismus do formace českého umění druhé polovniy našeho století. Jedny obrátil od pouhé výtvarné problematiky dovnitř do nich samých a učinil jejich dílo souvislým rozvíjením osobního mýtu. Jiné naučil svobodně se svěřovat své inspiraci a překračovat ustálené hranice umění. U některých se spojil s duchem dada; vnesl do jejich umění mnohoznačné formy humoru a umožnil jim vytvořit si nečekané vztahyk současnému světu. Dílo Vladimíra Boudníka, Mikuláše Medka, Stanislava Podhrázského, Ladislava Nováka, Jiřího Koláře, Bedřicha Dlouhého, Jaroslava Vožniaka, Karla Nepraše, Zbyška Siona, Jiřího Johna nelze si bez surrealismu představit.

Surrealismus je z jedné strany — přes dada — pokračováním expresionismu, z druhé strany — přes francouzskou poesii — pokračováním symbolismu. Symbolismus byl rozhodně transcendentalistický. Byl náboženstvím ideální krásy; umění pro symbolisty bylo — psal Charles Morice 1889 — „nepomíjejícím kněžstvím" a básníci „pořadateli posvátných slavností pravdy a pravé radosti". Ve svých posledních důsledcích symbolismus odmítl světský a smyslový život vůbec. Expresionismus naproti tomu sestupuje na dno skutečnosti, aby ji poznal právě tam, kde je nejméně srozumitelná a ideálům krásy a mravnosti nejvzdálenější. V posledních důsledcích expresionismus dává přednost působivosti před krásou. Surrealismus stejně jako expresionismus chce obsáhnout skutečnost v celém jejím rozsahu mimo normy estetické a etické, ale zároveň věří se symbolisty v krásu: „poesii, lásku, svobodu". Umělec se nemůže a nesmí odvracet od fenomenálního světa, stejně však nemůže a nesmí brát v něm na sebe světské úkoly. Jak to chápali už symbolisté, také pro Bretona má být básník „pořadatelem slavnosti pravdy a pravé radosti".

Symbolismus i expresionismus byly velkými etapami literatury a umění také v Čechách. Od první světové války a získání státní samostatnosti se však tady ztrácí schopnost či ochota reagovat na velké evropské duchovní popudy; pokud se tu obrážejí, tedy jen a teprve, mohou-li být pochopeny jako pouhý pokrok, který bez otřesu pokračuje v tom, co tu už je. Nové a staré, modernismus i konservativismus splývají, jsou výrazem ideologií stejně neživých. Rykr byl ve své generaci asi první, kdo si uvědomil nebezpečné zpovrchnění českého vztahu k modernímu umění. Proto jeho věčná nespokojenost a hledání až těkavé. „Byla za ta poslední léta nějaká manifestace, při níž by se o něco bojovalo?" povzdychl si ještě v citovaném katalogu 1935. „Dorozumívají se umělci dnes s publikem až příliš snadno. Nelze podezírat tyto vztahy, že by nebyly bez dobrých úmyslů, lze je spíše podezírat z toho, že jsou jen proto, aby byly, aby byl surrealismus, aby bylo moderní umění atd. atd."

Vskutku i surrealismus byl v českém prostředí dlouho odmítán jako rušivé zneklidňování a přijat docela lehce, jakmile už se dal zařadit do historické souvislosti, poklidně připojit k minulosti. Nicméně byla tu hrstka umělců, kteří nemohli se spokojit s tímto modernistickým konservativismem či konservativním modernismem. Nestačilo jim umění, uzavřené do svých vlastních konvencí a svých vlastních dějin. Potřebovali se obrátit sami k sobě, k své konkrétní existenci na svém konkrétním místě a ve svém konkrétním čase, potřebovali učinit své umění opět působivou součástí života osobního i obecného. Pro ně právě měl surrealismus nabýt mimořádného významu. Ať se pak pokládali za surrealisty či k surrealismu zachovávali individuální odstup, pro všechny se surrealismus stal něčím víc než pomocí, něčím víc než záchranou: velkou výzvou.

Proto zustává tak duležité, co vykonali čeští malíři, jejichž dílo lze s větší či menší přesností shrnout pod heslo surrealismu. Navázali zpřetrhané souvislosti se symbolismem a expresionismem a dali tím první základy umění generací, které nastoupily po roce 1950 a vzepjaly se k dílu, které svým rozsahem a mnohotvárností nemá u nás předtím obdoby. Surrealismus se stal integrální součástí českého uměleckého povědomí. Nikoli v odvozené podobě teoretického systému či estetického názoru, nýbrž v puvodní své podobě umělecké etiky: jediným úkolem umělcovým je trvat na něčem, co nazýváme krásou nebo poesií, svobodou nebo láskou a pro co vlastně nemáme a nemužeme mít jména. Víme jenom, že by člověk bez toho nemohl zustat na světě.

Příloha

Svět, v kterém žijeme

Tato stať vyšla ve 4. čísle Programu D 40 8. února 1940. Autor v něm vyjádřil pocity a myšlenky, které zaujaly pak jeho přítele Grosse, Hudečka a Zivra a o dva roky později ještě další umělce, kteří se tehdy začali pravidelně scházet a vystoupili pak pod názvem Skupiny 42. Časopis, kde vyšel, je dnes už těžko dostupný a text nebyl nikdy přetištěn. Přikládám jej tedy jako dobový dokument alespoň sem. Doplnil jsem přitom z rukopisu pár slov o Holanové poesii; Vladimír Holan tehdy sám časopis redigoval a zmínku o sobě vyškrtl.

Z nejnápadnějších znaků moderního umění je oddrobování kánonických druhů námětových: v malířství mizí postupně figurální komposice, krajina, portrét a zátiší, v poesii báseň epická, meditativní, sentimentální. Zmizení námětů naděje se ovšem naráz. Nejprve mizí témata nejnáročnější, zbývající pak zvolna se stávají pouhou záminkou, až zanikají docela — byť s tendencí občasných návratů: tak figurální komposice recidivuje v malbě nadrealistické, meditativní poesie ve filosofických či polofilosofických básních, odvolávajících se ponejvíce příkladu Valéryho nebo Rilka.

Již z tohoto zjevu můžeme usuzovati, že šlo patrně o omyl, jestliže se onen rozklad a potlačování tématiky vykládal jako cesta k umění bez tématu. Slýchali jsme tehdy dost o „bezpředmětné malbě"; a pokud šlo o báseň, tu zbavíc se tématu, měla býti jakousi arabeskou slov, představ, neodvážila-li se dokonce odmítnout i tento „obsah" a jíti až k umělé řeči, k zvukům bez slovního smyslu.

Tato tendence rychle přešla. Výklad, který chtěl dokázati, že vývoj umění směřuje k zamítnutí tématu, byl zřejmě chybný. Třebas v Piccasově kubismu nebo Reverdyových básních zřetelně zanikal námět ve prospěch ryzí konstrukce malířské nebo slovesné, přece toto osvobození umění nemělo je redukovat na férii smyslů a imaginace, byť i sebekouzelnější.

Ostatně jiná tendence hned současně vykládala moderní umění zcela opačně. Vyšla z Rimbouda, Lautréamonta, Jarryho, Chirica a nalezla svou nejsoustavnější podobu v teorii a praxi surrealistické skupiny pařížské. Zde se vytvořilo důležité přehodnocení tematiky. Namísto ztrnulých a mizejících literárních a výtvarných druhů nastoupil jediný druh universální platnosti: tématem umění se stal člověk, jeho život, a to jeho život nejvnitřnější, a umění bylo definováno jako výtvor podvědomí. Podvědomí ve smyslu psychoanalysy freudovské.

Než ať šlo o automatické texty, o simulaci literárních projevů šílenství, o paranoickou interpretaci zřeného nebo o záznamy snů, zůstalo při několika článcích, jedné knížce, pár obrazech, a vlastní dílo Bretonovo, Eluardovo, Daliovo, Ernstovo, šlo dál a jinam, nemohouc se omezit na dosti úzké a jednotvárné možnosti autentických projevů podvědomí.

Jestliže však ani odstranění všeho tématu, ani rozšíření tématu na všechen vnitřní život člověka nevyhovuje smyslu moderního umění, kde jej tedy hledat? Pokusme se, nehledíce k teoriím, které život moderního umění s sebou přinášel, aby si jimi na chvíli užitečně vypomáhal a hned zas na ně zapomněl stanoviti některé znaky, které je provázejí.

Ničení druhů a mizení tématu se dělo zároveň s neobyčejným rozbujením metafory. Nejenom nabyla na odvážnosti, ale zatím co dříve byla, jak se říkalo, básnickou ozdobou, nyní, zdá se, stala se hlavním a jediným obsahem básně. Podle školské definice „přirovnání vzniká, přirovnáme-li k sobě dvě

věcí, mající nějaký společný znak," a „metafora přenáší název z předmětu na předmět jiný, aby názorně vystoupil podobný jejich rys". Jestliže pak moderní umění povyšuje metaforu na hlavní útvar básnického vidění světa, jestliže z „formálního" prostředku dělá zde „obsah" básně, je snadno uzavříti na podstatný rozdíl mezi nebásnickou a básnickou, racionální a iracionální koncepci vesmíru:

Zatím co racionální pojetí vesmíru učleňuje jej v soustavu rozlišných individuálních jevu a stavu, tedy v systém diskontinuitní, iracionální pojetí vesmíru jde naopak za podobností, za ztotožňováním, za desindividualisací součástí vesmíru, nazírá jej jako celek intensívně a ve všech směrech souvislý a plynulý.

Domyslíme-li pak oboje tyto tendence lidského posuzování jsoucna, jednoho jdoucího za ruzností, jednoho jdoucího za jednotou, můžeme říci, že tedy racionální myšlení vrcholí v utříděné kvalifikaci, jakou podává řeč, proměňující vesmír v slovník znaků jednotlivých věcí, v soubor součástek, iracionální vědomí naopak končí v spojení vesmíru v jedinou nečlenitelnou masu.

Během této úvahy došli jsme zároveň k vysvětlení dvou znaku moderní básně·

Za prvé — obsahem básně je její forma, a to také znamená, že formou básně je její obsah. Forma a obsah splývají, prokazují se jako jedna a táž věc. Odtud n e t é m a t i č n o s t moderní poesie; tématem jejím není nic mimo báseň (např. cit, úvaha), jejím tématem není nic menšího než básnické poznání vesmíru.

Za druhé — toto básnické poznání vesmíru osudně končí z a b á s n í. Byla-li řeč udělána, aby vesmír, jak řečeno, roztřídila v jednotlivé věci, tedy básník musí ničit tyto věci; namáhá se použít ji v opačném smyslu, znásilňuje ji, aby ukázal cestu, kudy se bráti, aby prolomil průhledy z vězení racionální konstrukce vesmíru, směřuje k intuici Úplna, jednotné souhrnné totality jsoucna, k opaku roztříděnosti, k tomu, co je per def. nevýslovné. Není to náhodou, že tolik moderních básní končí zámlkou, výkřikem, zadrhnutím hrdla, tichem; ono jedině je schopno dokonati sugesci t o h o t o uměleckého díla.

Poznamenejme, že stejně je tomu v moderní malbě. I tady jde se za destrukci racionálního vesmíru. Picassovy obrazy rozbíjejí předmět, přehodnocují jej v tvar čím dále tím více mnohovýznamný, věc jednotlivá mizí ve prospěch malířského tvaru, napovídajícího svět, který n e n í j i ž v ě c m i

Má tedy cíl a smysl umění se vyčerpat onou drtivou zámlkou, nezemským vzlykem, nadlidským a nelidským n a d a z a?

Hle moderní člověk, opuštěný novou vědou, odsunující skutečnost daleko do nepředstavitelného a nemyslitelného transreálna, opuštěný náboženstvím, které jako by se, nepravím ve své funkci, ale ve své formě bylo osudně přežilo, člověk, proměnivší se v bezvládné kolečko společenského stroje, tvrdošíjně rozběhlého jako bláznivé perpetuum mobile, redukovaný na dvě data, den narození a den úmrtí, mezi nimiž není nic, nic než pár bláhovostí, kdy se mu hlava p ř e c e j e n zatočila a které rychle napravil, díky své rozumnosti užitečné součástky, vykonávající svou práci stejně usilovně a stejně zbytečně jako stroj ten celý — a teď ještě umění ho opouští, jdoucí kamsi za člověka a mimo člověka, v nezemský a nadzemský okamžik vytrhávající ho ze života, — toho člověka, který zatím ani nežil, který potřebuje být vrácen životu. Jak hrozně se podobá toto umění snad vrcholné, ale spolu jistě i konečné a poslední oněm skvoucím rozzářením kultur umírajících, jak blízko má k pozdnímu Římu, Římu orientálních kultur a neoplatoniků — Konec? Je to konec? Či vskutku Evropa by měla sledovati osud oněch kultur, které vyzněvše kdysi po tolikerém utrpení a usilování tím vysokým a nad sluch lidský vysokým tónem, dokázaly setrvat v hrozném, blaženém a zabíjejícím ustání na pokraji nebes, žít svá dlouhá staletí s očima utkvělýma v dalekost nadlidského — a s tajnou nějakou ironií definitivně zredukovat osobní život jedince v monotónní obřad, od generace ke generaci beze změny a bez zájmu opakovaný? Zapomene člověk na člověka, na tuto úžasnou událost, chvějící se plamének, živý, živý a živý uprostřed nekonečna nehybného trvání jsoucna, cizí odvěčnému zákonu přísné hmoty i obludného absolutna, zapomene na něho, na zázrak jeho nevyzpytatelného chtění, pociťování, sebevědomí, odklidí jeho záhadu brutálně a mrzce ve prospěch bezmezných spánků, kde i sny vyhubeny, zohanbí sebe, sklesnuv na božské výšiny

jsoucna, kde vědomí a nevědomí, bytí a nebytí, dění a ustání se již nerozlišují? Jaký zmatek! Jest dokonalost dokonalosti?

Nebo přece odváží se přijmout sebe, zůstane tragickým hrdinou trvajícím mezi Bohem a nicotou a odpírajícím oběma, těm dvojjediným, zůstane nesmyslným a zoufalým pokusem býti si sebe vědom, jsa nepochopitelný, chtíti, aniž bude moci kdy pochopiti důvod a smysl svého chtění, a cítiti jen proto, aby byl znovu a znovu dán v plen prapůvodnímu zmatku? Co je člověk, ne-li ten, kdo se pociťuje a nikdy neporozumí?

Žít, žít. Navzdory všemu, přes pohodlí bezživotí, přes to, že vše je tu uspořádáno jakoby jen proto, aby pozornost byla odvedena od života, žít se chce člověku, a Evropa, stará, bolestná a nešťastná Evropa se nevzdává a otřásá se svíjením mas, které prosí, žadoní, zoufají a rozhodují se, nevědouce pro co, ale z nějaké nesetřesitelné jistoty, že nutno se odvážit čehosi, co by tímto nebylo.

Žít. Vrátit člověka záhadě, zmatku, životu. Začít znovu. Umění, vy obrázky malé a nevzhledné, vy veršíčky tipající svá slůvka uprostřed dění tak nesmírného, byly byste schopny — ?

Nejste-li pomocníky, alespoň svědky jste. Tam od vás někde se ozývá odvaha, na niž se bude muset lidské dílo asi dohodnout: odvaha být a nerozumět, neboť toto jest právě život. Přivolávám obrazy italských měst a francouzských koupališť, uzřené Chiricem, provždy nedokončený stroj Duchampovy Mariée, chorál Joycova Odyssea a bolavé listy knih Jouveových, drsnou a svěží citlivost veršů a próz básníků amerických, Pařížského sedláka Aragonova, omámené texty Farguovy, vítr z hvězd, který vane básněmi Holanovými, také přísnost Daliovu, některá děsivá plátna Bonnardova, záludné protokoly Bretonovy, také fotografie Atgetovy a těch, kdo to dovedli po něm, také scény z některých starých filmů, cihlové zdi a plynoměr z Chaplinova Kida především — pokládejte za bláhovost sestavovat takový soubor, a přece: tady odevšad zaznívá něco, co názvu mytologie moderního člověka čili svět, v kterém žijeme.

Svým výkonem života je člověk přirozeně veden k tomu, aby posuzoval věci okolo sebe především podle toho, kolik pomáhají či odporují jeho snaze odbývat své živobytí bez námahy a bez nebezpečí. Odtud zásah do skutečnosti, odstraňující věci nepříjemné, překážející, a zhotovující věci pohodlné, příjemné: civilizace. Život je zjednodušen, ulehčen. Redukuje se na nejmenší množství reakcí, ostatně standardizovaných. Racionalisace ústí do automatizace. Člověk nepotřebuje již býti ve střehu před skutečností, jeho reaktivnost vůči okolí stává se zbytečnou.

Proti této tendenci jde opačná. I tady si člověk uvědomuje skutečnost jako cosi, co jsouc mimo něho, jest především proti němu. Jest čímsi cizím, neznámým, o sobě jsoucím; jest jeho mezí a tedy jeho negací. Poněvadž jest však jeho negací, nutí ho zároveň, aby si uvědomoval sebe: a z této své funkce skutečnost dává vznik uměleckému činu. Umění vždy začíná v nenadálém dotyku se skutečností, nezařazenou v racionální systém, vymknuvší se z něho a obnažující proto senzibilitu ducha i mobilisující jeho síly, snažící se jí zmocnit. Jeho tématem je vždy nepoznání, ztráta orientace, pokus o novou. Donucuje zároveň člověka, aby se pociťoval. Lhostejno, odkud se začne; jakmile vstoupí do vědomí disjunkce jsoucna na já a ono, člověka a vesmír, obojí vystoupí ve své pravdivé monumentalitě.

Věci jsou tedy více než ohraničením a negací subjektu, jsou podmínkou a konstitutivní součástí vědomí. Připomeneme-li si však nyní, že vědomí jest funkcí života, objasňuje se nám forma tohoto vztahu člověka k světu: rozestírá věci ve svůj čas a činí je účastny toho nesmyslného a neutuchajícího počínání bytosti, jíž z neznámého příkazu bylo nadiktováno, aby ne pouze byla a trvala, ale aby na svůj vrub a ze svých sil se v každém okamžiku znovu uskutečňovala, aby odporujíc širošírému klidu oceánů věčna, zvoucím odevšad do blaženého spočinutí, a proti jistotě smrti bráníc svou nepochopitelnou marnost života, svůj život stále ohrožený proměňovala v neuhasitelnou žízeň po životu, a v této touze žíti, v tomto hladu po existenci, vymykala věci z mrtvého racionálního schématu, aby se ujistila o svém životě a učinila si je průvodci a symboly svého zoufalého doufání, aby je učinila mýtem svého života.

Věci, tyto věci. Ne umrtvené, standardisované, typisované výrobky abstrahující paměti, ale věci živé, nepochybné, jsoucí, jedinečné, nepochybné pro svou vzdorovitou neznámost, pro svou neredukovatelnou reálnost, schopnou sebou potvrdit a zajistit reálnost života subjektu: ani ne tedy věci umělecké, ohlazené a upravené, aby byly krásné, příjemné, lahodné; věci, tvrdé, zlé, tajemné, neústupně se uplatňující svou neprostupnou konsistencí a tuze opírající bolestivé pokožce živého organismu, ten „vzduch, skály, uhlí, železo", po kterém hladoví slavný verš Rimbaudův.

Kolikrát v snu se hledal příklad umění; a přece lidská bojácnost si zaměnila sen za snění, za zálibné sestavování prostých, bezpečných, přívětivých, vymyšlených artefaktů, neodvážívši se poučiti ze síly snu, který u m i s ť u j e právě ty věci, které potkáváme neustále, a nedbá, jaké kvality racionální či estetické jsme si umínili jim přidělovat a upírat. A kolikrát se mluvilo o realismu v umění, aby namísto ze skutečnosti mohlo se umění dělat ze surrogátů skutečnosti, totiž z věcí co možná vyzkoušených a co možná málo se vyskytujících v blízkosti moderního člověka, např. z alegorií ročních dob, z exotismu venkovského života, ne-li dokonce z aktů, kytic a zátiší, zvlášť opatřených výlučně k účelům uměleckým.

Zatím co chabý a opatrný malíř a básník dnešní vyhledává pro své umění skutečnost co nejnezávadnější, co nejvzdálenější, co nejméně jeho životní praxe se týkající a prchá za ní kamsi daleko mimo sebe, vždy jindy se uměním člověk opíral o skutečnost co nejbližší, ať to byla zvěř, již lovil, hedvábné šaty žen, jež miloval, krajina, v níž žil. Skutečností moderního malíře a básníka je město; jeho lidé, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návěští jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty. A tuto skutečnost zapírá, a zapírá ji, poněvadž se jí bojí, poněvadž je to svět, v němž žije, a moderní člověk se bojí tohoto světa, poněvadž by v něm upamatoval na sebe — a on se sebe bojí.

Má-li umění nabýt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž žije. Ale nikoliv jako k tématu, které je p ř e d uměleckým dílem a m i m o n ě . Odvrhlo-li repertoár starých, zmrtvělých témat, jak se ustálil v uměleckých druzích, nemůže jej mechanicky novou tématikou nahradit, — zrestituovat staré druhy a skutečnost o p ě t z n e š k o d n i t jejím zařazením mezi tradiční náměty jako pouhé jejich obměny. Nezbývá, než aby si ji vytvořilo: neboť skutečnost není na počátku uměleckého díla, aby jím byla upravována a zpracována, je teprve na jeho konci. Umění objevuje skutečnost, vytváří skutečnost, odhaluje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku.

Nebude-li toho moderní umění schopno, bude zbytečné.

Leden 1940